دراسات

سميائية
أدبية
لسانية

مجلة فصلية

دال

محاور العدد :

- مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية
- تكامل اللسانيات والمنطق والفلسفة
- قضايا البناء الصوتي في الشعر والنثر
- تحليل النصوص الأدبية : الشعر ــ الرواية

العدد : **2**

شتاء 87/ربيع 1988

دراســــات سميائية أدبية لسانية

دال

العدد : 2 شتاء 87/ربيع 1988

• المدير المسؤول : **محمد العمري**

• رئيس التحرير : **حميد لحمداني**

• عنوان المجلة : ص.ب. : 2309 فاس.

• ترسل الاشتراكات إلى حساب المجلة رقم : 29 25608 010 400 بنك الوفاء ــ فاس.

الاشتراك في أربعة أعداد :

المغـــــرب
- ☐ الطلبة 50 درهما
- ☐ الاشتراك العادي 64 درهما
- ☐ إشتراك الدعم، ابتداء من 100 درهم
- ☐ اشتراك المؤسسات 100 درهم

خارج المغرب
- ☐ اشتراك الأفراد بالبريد العادي. ما يعادل 100 درهم، تضاف إليها تكلفة البريد الجوي و/أو المضمون إذا طُلِبَ ذلك.
- ☐ اشتراك المؤسسات ما يعادل 100 درهم تضاف إليها تكلفة البريد.

• الايداع القانوني رقم 1987/47

• التصريح رقم 87/2

• ISSN 0851 - 2914

• المقالات المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها.

• المقالات لا ترد إلى أصحابها، نشرت أم لم تنشر



الغلاف : من تصميم محمد الريحاني

فهرس

ـ متابعات :

تقديم

عندما تصبح السيميائيات علما شموليا لدراسة النشاط الفكري الانساني، تقوم بين معطيات هذا الفكر علاقات حوارية بناءة، وتغيب السلطة المركزية التي يفرضها علم من العلوم الانسانية على غيره.

ولعلنا بدأنا نلاحظ أن هذه السلطة المركزية التي ظلت تهيمن منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين أخذت تتراجع لصالح تعايش مختلف العلوم في حقل واحد، هو حقل الدراسات السميولوجية.

فلم يعد السيميولوجي يقتنع بأن التأويل الاجتماعي للابداع الأدبي ـ على سبيل المثال ـ هو الامكانية الوحيدة المتاحة لدراسة الابداع، كما أنه لم يعد يقبل بفكرة أن تكون السيكولوجيا أو البنيوية، كل منهما على حدة، قادرين على تحقيق فهمٍ أو تفسيرٍ كاملين للنصوص المدروسة.

وإذا كانت السيميولوجيا تنظر إلى كل نشاط فكري، باعتباره مجموعة من الدلائل المتمفصلة، والمُبَنْيَنَة، فإنها إلى جانب ذلك، لا تقبل أبداً بفكرة إبعاد المقام أو المجال التداولي من حقل اختصاصها. وهي لذلك لا تهمل شروط الانتاج ومقصدية المنتج، كما أنها لا تغفل عن فعاليات القراءة وشروط التلقي.

إن دراسة النشاط الفكري عند الانسان، من خلال تمظهراته الرمزية عبر اللغة، ومن زاوية هذا المنظور الشمولي، جعلت السيميولوجيا أيضاً علماً شمولي النظرة ؛ يَعْقِدُ الصلات بين مختلف التخصصات والحقول المعرفية، ويعالج القديم بأدوات جديدة، ويقيم الاعتبار لتعددية الرؤى والمقاييس.

وهذا العدد الثاني من مجلة «دراسات سميائية أدبية لسانية» الذي نقدمه اليوم للقراء، بِغِنَى مواده، وتنوعها، يطمحُ إلى استلهام بعض هذه العلامات البارزة في طريق البحث السميولوجي والأدبي بشكل خاص.

ولعل هذا التوجه هو الذي حدا بـ : إبْشى وفوكيما في آخر مقالهما المنشور في هذا العدد «مناهج الدراسة الأدبية» إلى القول بأن قيام «علم الأدب» مرهون بالبحث السيميائي. ولم تترسخ لديهما هذه القناعة الا بعد تتبع مناهج النقد وخلفياته النظرية : (النص الوثيقة ← النص التحفة ← النص الدليل) من القرن 19، إلى الان في ألمانيا وفرنسا وروسيا وأمريكا.

وقد كشف الحوار الذي أجراه أساتذة من اختصاصات متبانية (فلسفية ــ لسانية، منطقية، بلاغية) مع باحث مغربي بارز عن مدى تداخل هذه المعارف، ومدى إمكانية البحث عن منهج سميائي تداولي عام لا يلغى معطيات التراث القديم.

وفي مقال عن السارد والرؤية السردية تَحْضُرُ كثيرٌ من المصطلحات السيميائية التي تولدت في حقل «علم السرد» كما تبرُزُ أهمية تعددية الساردين داخل النص الروائي الواحد وما ينشأ عن ذلك من حوار ومواقف دون اغفال علاقة السارد بالكاتب.

وتَسْتَلْهِمُ مقالاتٌ أخرى بعض المفاهيم اللسانية والسيميائية صراحة أو ضمناً؛ فقد سعى د.حسن جلاب إلى كشف التجليات الموضوعاتية لـ «هاجس الذنب» في الشعر الصوفي لأبي القاسم السهيلي، مفتتا البنيات الدلالية ومعيداً تركيبها قصد تحديد البنيات الموضوعاتية الكبرى.

وإن طرافة البحث في مقالي الاستاذين محمد الدناي والاستاذ محمد عبد الصمد الأجراوي لتظهر أن الرؤية الجديدة إلى التراث العربي قادرة على كشف كثير من اسراره الخفية؛ بَحَثَ الأوَّلُ أثر التَّحول من الرواية إلى الكتابة في ضياع بعض القيم الصوتية التي تعذر تسجيلها، فكان من نتائج ذلك ضياع هوية روي المقصورات. وحاول الثاني بيان الوجه التوازني الموسيقي للضرورات من خلال الحديث عن الضرورة في النثر.

ولإثراء هذا العدد من المجلة ننشر تعريفاً مركزاً للسيميائيات في علاقتها مع السبيرنيتيقا، والفلسفة، كما نعرف القارىء بكتابين مهمين في هذا السياق : «دينامية النص»، و«الكليات الاستعارية».

وأخيرا فإن العدد الثاني من «مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية» بطموحه نحو تحقيق التوازن بين القديم والحديث وبين التنظير والتطبيق، يرسم الخطوة الثانية بثبات في المشروع الجديد، على درب البحث السيميائي والأدبي واللغوي. ومهما كانت تضحيات المساهمين في المجلة والساهرين عليها كبيرة، فإن لذة الاكتشاف العلمي تُهَوِّنُ عذاب المتاعب.

مناهج الدراسة الأدبية(*)
وخلفياتها النظرية والفلسفية

إلْرُود إبش
د.و.فوكما
تعريب : **محمد العمري**
كلية الآداب ــ فاس

لمحة تاريخية :

إن أيَّ مبحث علمي ليس، في نظر بروبر، إلا مجموعة من المشاكل والحلول الموقتة التي حُصرت وأعيد بناؤها، وهذا التصور يتضمن خضوع هذه المباحث للاحتمالات التاريخية. ويترجم تاريخ الأدب بشكل جيد الانزلاقات والتحولات داخل مجموعة من هذا القبيل. وهكذا فإن العلاقة التي تربط الباحث، باعتباره ذاتاً تاريخية، بموضوع بحثه تختلف في الزمن. **ففي لحظة ما يكون من شأن إبعاد تاريخية الذات أن يضمن مقاربة «موضوعية» إلى أقصى ما يمكن، للموضوع المتناول.** وخلافا لذلك، **يُصرَّح في لحظات أخرى ــ في العلوم الانسانية ــ بفكرة اندماج الذات والموضوع.** ومع ذلك سنجتهد حالياً في تحديد مُساهمةِ الباحث، ومساهمة وضعيته التاريخية إزاء موضوع التحليل، ووصفها وصفاً دقيقا. إن الفرضيات الابيستيمولوجية تلعب دورا مهما في بناء أي مبحث علمي.

(*) وردت هذه المقالة بعنوان «La théorie littéraire au XXᵉ siècle» في كتاب La théorie de la littérature، والكتاب مجموعة من المقالات لنخبة من الباحثين الغربيين أعدت تحت إشراف Henri Hierche وبتقديم Kibédi Varga طبعة Picard. Paris 1981. وقد تصرفنا في العنوان لما بدا لنا من غلبة الحديث عن المنهج، إذ يظهر الحديث عن النظرية وكأنه مجرد حديث عن خلفية.
كما تصرفنا في مجمل الترجمة سعيا لتلافي الغموض الناتج عن الاحتذاء الحرفي، وأبرزنا بعض العبارات لأهميتها.

وإلى ذلك فإن مُشكل توسع أي مبحث متروك لقرار جماعة الاختصاصيين. أما فيما يخص توسع حقل العلم الأدبي، كما تنظر إليه نظرية التواصل، فإن النصَّ الأدبيَّ يُشكل جُزءا من المقام التواصلي الذي يُكون مجموعا معقدا. إن الفرضيات التواصلية عند المرسل والمتلقي ــ وهما يُكونان من جهتهما مجموعتين مركبتين[1] ــ يمكن أن تصير موضوعا للدراسة، أو تشكل جزءا من الموضوع. والأهمية التي نُسندها للنص الأدبي باعتباره عبقرية قابلة للتمييز والفصل بصفة إجمالية على المقام التواصلي، تختلف حسب التاريخ.

وفي لمحتنا التاريخية المتَّسمة بالشمول والايجاز ضرورة، المتعلقة بالأهمية التي حظي بها النص الأدبي باعتباره موضوعا للتحليل (من الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر إلى الستينات من هذا القرن) سيقودنا خيط يبلوره السُّؤالان التاليان : **ما هو القرار المتخذ بصدد المشكل الابستمولوجي العام ؟ وما هي الخطة المتبناة في مواجهة المشكل الأكثر خصوصية أي مشكل مظاهر المقام التواصلي ؟**

الفلسفة الوضعية ومنهج «علوم العقل»

كانت الوضعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تعتبر النصَّ الأدبيَّ وثيقة، وهذا يعني بالنسبة لنظرية التواصل أنَّ النصَّ كان يُدْرُسُ في وظيفته التي تحيلُ على المُرسل. إن مفهومَ النص ــ الوثيقة قد صارَ صريحا مع هِبُوليتْ تِينْ في مقدمة كتابه : «تاريخُ الأدب الانجليزي» التي عرض فيها أهداف التحليل المستخلصة من الكتاب. ويظهر الاعجاب بالبيولوجيا لعلم نموذجي في عصر تين من خلال مقارنات من نو ع : «لماذا تدرسون المحارة، إذا لم يكن ذلك لتصور الحيوان ؟ وبنفس الشكل إنكم لا تدرسون الوثيقة إلا للتعرف على الانسان». إن النصَّ الأدبيَّ مثله مثل المحارةِ لا قيمة له في ذاته، ولا يُشكِّل إلا اقترابا من الانسان الموجود وراءَ العمل الأدبيِّ، ولا يوجدُ إلا في علاقة مرجعية مع الانسان : «إن المحارةَ والوثيقة ليسا إلا فُتاتاً مَيِّتاً ولا قيمة لهما إلا باعتبارهما مؤشرين إلى الكائن الحي في كليته»[2].

ويقوم برنامج تاريخ الأدب عند تِين على فلسفة أوكيستْ كونتْ الذي اجتهد لتجاوز المرحلة اللاهوتية والميتافيزيقية في مجال العلوم الانسانية. ويتعلق الأمر بالنسبة لهذا الفيلسوف الوضعي باكتشاف القوانين المُولدةِ الكامِنةِ وراء الوقائع. إذا كان تاريخ الأدب الوضعيُّ لم يعر النصَّ الأدبيَّ، باعتباره عنصرا من مقام تواصلي، إلا أهمية قليلة، فإنَّ ما أعاره من ذلك للمتلقي والباحث أقل. إن توجيه الاهتمام إلى المرسل وحده، ولوجوده الكلِّي يعني نفي المُتلقي :

---

(1) Landweher 1975 : 69 - 73

(2) Taine. 1877. p.4, 5

فالذات ــ الشارحة لا تستطيع أن تُدْخل تاريخيتها ولا حكمها القيمي المرتبط بهذه التاريخية ارتباطا وثيقاً. يجب طبعاً أن يقدم النصُّ ــ الذي يوصِّل إلى الكاتب، ويُكوِّن الوثيقة التي يتعلق الأمرُ بدراسة شروطها السببية المُولِّدة ــ في صيغته الأصلية. وقد استتبعت هذه الضرورة إثبات طبعاتِ النصِّ، وما يلحق ذلك من تحليل مفصَّل لمصادره.

إن المنهج الوضعيَّ الذي تكوَّن في فرنسا قد اعْتُمِدَ بسرعة في بلاد أخرى. ويعتبر ولْهَلم شِيرَرْ أحد أشهر ممثلي الوضعية في ألمانيا. وقد قاده مذهبه في التفسير السَّببيِّ إلى اقتفاء علومِ الطبيعة عن قربٍ، وافتراضِ تناسب بين التفسير والتنبؤ الذي لا يمكن أن تكون نتيجته إلا تخمينة. ونستحضر هنا، على الخصوص، نظريته المتعلقة بـ «العصور العظيمة» : فنظرا إلى أن اعمالا «عظيمة» قد أنتجت حوالي 1200م و 1800م، فينبغي في نظره أن يحدث مثل ذلك كل ست مائة سنة[3].

وحوالي 1900 كان على المدرسة الوضعية أن تواجه رَدَّ فعل يقوده ولْهِلم دِلْتي بقوة كبيرة مقنعة. وقد استُقبل كتابه : «ميلاد الهرمينوتيقا» (1900) استقبالا حارّاً في ألمانيا، وهو يُقدم فيه تفريقا يعتبره أساسياً بين علومِ الطبيعة وعلوم الانسان، مقيماً تفريقه على عدد من الحجج. وكان الكثير من الأفكار المبسوطة فيه مألوفا : فهي ترتبط دائما بالفكر المثالي الذي كان مظهرا جوهرياً من مظاهر الرومانسية الألمانية. وأكبر فرق بين منهج دِلْتي ومنهج الوضعية يتلخص في أن المقاربة «التقويمية» التي تُمارسها الذات عنده هي شرط لتحليل الموضوع «فإذا كانت الفائدة محدودة، فالفهم كذلك». تفقد الذات والموضوع علائقهما الفضائية ــ الزمانية وتلتقي عبقريتان في لحظة غير زمنية. إن تأويل نصٍّ أدبي حين «يتجاوز حواجز زمنه الخاص ليهتَم بالحضارات الماضية، واضعاً نشاط الانسان في المجتمع خارجَ حدود اللحظة والمكان» يعتبر فنّاً، («فنا ومهارة شخصية في معالجة الميراث المكتوب، المهارة الشخصية العبقرية لعالم اللغة Philologue»). فتُعزى للنص ولمؤوِّله صفة تحفية. وإذ يُصبح النصُّ والشارحُ عظيمين فإنهما يفقدان كل أثر تاريخي. وهكذا اكتسبت الحركة المضادة للوضعية في ألمانيا طابعاً غير تاريخي. فانتقل النصُّ الأدبي من حال **الوثيقة** إلى حال التحفة. ومهما يكن مستوى الاضطراب الذي أصاب النَّسقَ الوضعي قليلًا فإن هذا النسق لم يستطع أن يصمد بما فيه الكفاية، في حين ستلقى الحركة المقاومة له، فيما بعد، مساندة إضافية من فلسفة مارتان هيدجر.

أما في فرنسا فإن الأمور تسير بشكل مخالِفٍ : كان تيار تِينْ وكونط يقاوم بشكل أحسن الهجمات الخارجية. وهنا جاء ردُّ الفعل من كوستاف لَنْسون الذي يُمكن مقارنة موقفه بموقف

(3) عن الوضعية الأدبية انظر Gutzen et al 1976 : 127-149

دِلتي. غير أنه يُقدِّم تصوراً مفاده أن علم الأدب غير مُلزمٍ باتباعِ علومِ الطبيعة في جميع تفاصيلها، بدقة زائدة. وكان من رأي لنسون أيضاً أن علمَ الأدب يواجه موضوعاً للتحليل مُتميزاً عن موضوعات علوم الطبيعة تميزاً ملموساً. ويصوغُ الفرق الجوهري في «فرضية الوحدانية» : «إن موضوع التاريخ الأدبي هو وصف (الصفات) الفردية، وقاعدته هي الحدوس الفردية. فليس المهمُّ الوصول إلى نوع [أدبي] ما، بل المهم الوصول إلى [خصوصية] كورني وهيكو[4]. وهكذا يتعارض مع النزعات الوحدانية بصفتها التي سوندت في مجال علوم الطبيعة. ومع ذلك فإن هذه المعارضة ليست رفضا قاطعا؛ فالمقطع المُستَشهد به قد صوحب بملاحظة (حاشية) تبين جيدا أن لَنسُون يرغبُ في الاحتفاظ بمنهج تِين، مع تكميله : «إن الأعمال العظيمة هي تلك التي لا يُفككها مذهب تِين تفكيكاً شاملا»[5]. والسبب في ذلك أن اكتشاف القانون العامِّ لا يُمكن أن يكون هدفا في مجالٍ يقتضي وصف الظواهر الفردية. إن اتباعَ هدف من هذا القبيل يمكن حتى أن يهدد يقينية الوقائع. ويختمُ لنسون في «منهج التاريخ الأدبي» بقوله : «واليقين هو بصفةٍ عامة في الجهة المعاكسة لتعميم المعرفة (أو لعموم المعرفة)»، أو بعبارة أخرى : «إن اليقين، كما قلت سيضعف كلّما تَقَوَّى التعميم»[6].

إن الوسائل المؤدية إلى معرفة الواقعة الأدبية الفردية وفهمها تختلف، حسب لنْسون، عن الوسائل المعتَمدة في علوم الطبيعة. إن «الحَدسَ الفرديَّ» ينبغي أن يصاحب، منذ البداية، تحليل كل إنتاجٍ فني فرديٍّ. فعلى الباحث في هذا الميدان، قبل أن يتصدى للنشاط العلمي، أن يكون متذوقاً للأدب، يعرف كيف يتمتَّع به. ومع ذلك فإنَّ لنْسون أميلُ من دِلتي إلى تجاوزِ الحدسِ واللّذة الجمالية في اتجاه الموضوعية. إن اللقاء بين الذاتِ وموضوعها خلال لحظةٍ علوية ــ بدون أي ارتباط تاريخي بهذه الجهة أو تلك، هذا اللقاء الذي كان كبير الأهمية عند دِلتي ــ لم يكن الهدف المَنْشودِ عند لَنْسون، بل إن المهامَّ التاريخية للموضوع قد احتُرِمَتْ ــ على خلاف ذلك ــ بشكل دقيق. وهذا المظهر يشكلُ الميراث الأكثر أهمية عند الوضعية. وقد بسط لَنْسون برنامجاً واسعاً للبحث، يضم مراحل مختلفة تخضع لترتيب إجباري، هي : اعداد النص الأصلي، تأريخ النص كاملا وتأريخ مختلف أجزائه، مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات، البحث عن الدلالة الأولية «المعنى الحرفي للنص» وكذا الدلالات المنزاحة عنه («المعنى الأدبي للنص»)، تحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص (منظورا إليه، والحالة هذه، «في علاقة مع مؤلفه وعصره» وليس نتيجة إسقاطِ تصورات الباحث المعاصر)، دراسة المراجع والمصادر، نجاح العمل الأدبي وتأثيره، تجميع المؤلفات التي يمكنَ أن تكون متقاربة

---

(4) Lanson. 1898 : 7

(5) نفسه.

(6) Lanson 1965. p.51, 55

بشكلها أو محتواها، دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنى تقويم أصالة الأعمال العظيمة، التفاعل بين الأدب والمجتمع(7).

إن تحقيق هذا البرنامج يقود إلى معرفة موضوعية لا يمكن أن يشكك فيها إلا ظهور وقائع جديدة، وليس الآراء المتغيرة لباحثين آخرين.

أما النسبية التاريخية، أي ضرورة عدم إسناد قيمة ودلالة لنص أدبي إلا في إطار سياقه التاريخي، فتظل مسلمة منهاجية لا تجحد في علم الأدب الفرنسي، حتى في اللحظات التي ضعف فيها الارتباط بعلوم الطبيعة. وبخلاف ذلك فإنّ مدرسة دلتى لا تؤمن بالنسبية التاريخية. إن أتباعها ــ مثل المدرسة المعروفة باسم «التأويل المحايث» ــ مستمرون في تبجيل الطبيعة التحفية واللاتاريخية لـ «العمل العظيم» دون تحديد لمن يُعطى تلك الصفة، ولا الظروف التي يتم فيها ذلك. ويعتبر إميل ستيجر، الذي نتناوله مستقبلا، أحسن ممثل لهذا التيار.

تفسير النص، والتأويل المحايث

إن الممارسة الفرنسية المشهورة بـ «تفسير النص» (أو شرح النص)، لا يمكن أن توضع في نفس المستوى مع «التأويل المحايِث» برغم التأكيد في الغالب على خلاف ذلك. فبرغم ما بين المقاربتين من تشابهات، راجعة إلى كون البرنامج غير ــ التاريخي للثانية غير مطبق بصرامة، فإن الفرضيات النظرية تختلف اختلافاً بيناً. إن لـ «تفسير النصِّ» أساساً تاريخيا صَلْباً لن يُهدَّدَ حقّاً إلا من طرف النقد النفسي.

وإنما يمكن مقارنة مُكتسبات مدرسة دِلْتي بالأبحاث المنجزة في مجال تاريخ الأفكار؛ مع أبحاث بول هزار مثلا (1935). إذ يُتخلّى في هذه الأبحاث عن التنوع النسبي للوقائع التاريخية لصالح التعميمات التي تتجاوز إطار الفردية. فموضوع الدراسة عندهم هو جوهر العصر أو روحه. وتحصَّل العموميات بطريقة حدسية قائمة على التعرُّف، لا على ملاحظة الوقائع. وفي ألمانيا ما يُوازي عمل بول هزار، نجده في أبحاث كل من كورف (1923)، ورُودولف أونجر (1929). إن النص الأدبي، بما هو كذلك، لم يكن قط مركز النقاش، ولا يكوِّن إلا جزءا من المناخ الفكري الأعمِّ الذي يمتصُّه.

بخلاف ذلك يمكن اعتبار «تفسير النص» تحقيقاً مُبسطاً نسبياً لبرنامج لَنْسون كما طبق في التعليم الثانوي والجامعي. إن «تفسير النَّص» ليْس، حسب هلموت هتزفيلد(8)، «ممارسة

---

(7) Lanson 1965 : 43, 46

(8) 1966 ص.7. وانظر أيضا Howarth et Walton 1971.

مدرسية» وحسب، ولكنه، إلى ذلك، «نشاط علمي دقيق» يتمثل في أننا كثيراً ما نجد أنفسنا في مواجهة جزء من نص. ولذلك كانت **الخطوة الأولى** من هذه المقاربة هي «وضع النص في مكانه من المؤَلِّف الذي أخذ منه». يجب أن يُعرض مجرى الحدث وعلائق الشخصيات، كما تعرض بعض الوقائع المتصلة بتاريخ الجنس عند الاقتضاء. **والخطوة الثانية** هي مرحلة فهم النصِّ، أي التحليل الدلالي، وفي **الخطوة الثالثة** يُحدد مقام النص في التاريخ الأدبي، ثم يُحدَّدُ شكله، فيما إذا تعلق الأمر بـ «الأشكال الثابتة» (عروض، بنية التراجيديا... الخ). **والمرحلة التالية** لما سبقَ هي مرحلة التحليل الأسلوبي، الذي اعتبرَ الجزء الأساسي في «تفسير» النص، والتي تُتْبَع، في الأخير، بالتقويم («نقد القيم»). ثم يميز هاتزفلد بين مَنْهجين للتحليل الأسلوبي؛ المنهج الوصفي الذي ارتبط باسم بالي وبرينو، وباسم البنيوي الدنماركي سورونسون والبنيوي الامريكي ريفاتير، والمنهج التوليدي الذي يعتبر فوسلر وسبيتزر أحسن ممثليه. (سنعود إلى التحليلات الأسلوبية عند سبِّيتزر).

توجد عدة كتب تمهيدية للتعريف بـ «تفسير النص» الذي اعتُبر شيئاً قابلًا للتعلُّم. إن النص ولحظة تكوُّنه أساسيان، وبهما يكسب «تفسير النص» قيمة موضوعية. وهذا هو السبب في عدم مناقشة الاختلافات في التأويل، فالمشكل الوحيد الذي يطرح نفسه هو مُشكل «نقد القيم». والواقع أن هناك تردُّداً بين التقويم الايديولوجي والتقويم الجمالي، ففيما يتعلق بالتقويم الجمالي فإن المقياس المختار هو مقياسُ وحدة العمل الأدبي.

أمام اشتراط الموضوعية في «التفسير» تعترض أطروحة اتباع دِلتي الألماني (نستحضر خاصة إميل سْتيجر الذي أحلنا عليه سابقا) القائلة بأن ذاتية الشارح تكوِّن نقطة الانطلاقِ وغايته في فهم النَّص، وأن الاعتبارَ الكبيرَ، الذي يحيط بالنص المرصودِ للتحليل لا يحدِّد اختيارَ الموضوع فحسبُ بل يحدد أيضا المسطرة المتَّبعة؛ من المعرفة الحدسية إلى البرهنة فإلى التأويل. و«الرجوع إلى الرُّوح ضروري، ليس بالنسبة للقاء الأول فحسب بل هو كذلك بالنسبة للبرهنة نفسها. ذلك أننا لا نتحاشى العقبات والاستنتاجات الخاطئة والالتباسات التي تَتَهدد حتى أكثرنا ذكاء حين لا يرجع إلا إلى عقله، إلا عندما يقودنا صوتُ الروح العميق وينبهنا بلُطف»[9].

إن الصَّوت الخَفي الذي يمنحه ستيجر كثيرا من الثقة قاده إلى وصف هذا الاجراء المرح : «عندما أسيرُ على الطريق الصواب، عندما لا يخدعُني إحساسي لا أجد إلا الرِّضا في كل خطوة من خطواتي. وحينذاكَ ينتظم كل شيء دون صعوبة. ولا نلقى إلا القبول من جميع

---

(9) Hatzfeld 1966 : 12

الجهات : نعم ! كل إدراك يُشيرُ إلى آخر (...). ويكون التأويل واضحا، وعلى هذا الوضوح يستند صواب علمِنا»(10).

إن السياق التاريخي ليس كبير الأهمية بالنسبة «للأعمال العظيمة». العمل «العظيم» لا يحمل بعد أثر تاريخيته، وليس في حاجة إلى ما يُنير جوانبه. إنه يَهدم حدود الزمن والمكان ويصيرُ **تحفة** ذات قيمة خالدة. وعلى عكس ذلك فإن الأعمال الأقل قيمة يمكن أن تَستفيد من دراسة تسعى لابراز تاريخيتها. العمل العظيم يتطلب شارحاً مقتدراً. إن الفنَّ والمهارة والعبقرية شروط ضرورية للمؤوِّل حتى يستطيع التعبير عما يريد حيال العمل العظيم في صيغة مناسبة ــ طبعا ــ أي فنية.

لقد هُوجم هذا التصور من طرف موج Mooij (1963) فانطلاقا من تأثره بالفلسفة التحليلية جاء بتمييزات أساسية بين التقويم والتأويل أولا، ثم بين لغة الأدب ولغة عِلمِ الأدب، وأخيرا بين مَرْحلتي النشاط العلمي : مرحلة بناءِ الفرضيات ومرحلة التعليل. بل إن مُوج هو واحدٌ من ممثلي التصور الفِصالي الذي يجتهد في اختزال المقامِ التواصليِّ للأدب في النصِّ نفسه. فيشير، من جهة، إلى الصعوبات الموجودة فيما يتعلق بالمواد المتوفرة للاختبار (الامكانية الوحيدة في تصوره هي المراقبة بواسطة التجزيئي، أي الاحتفاظ بأجزاء من النص لمرحلة المراقبة). ومن جهة ثانية، يُرجع الاختلافات في التأويل إلى «طبيعة العمل الأدبي نفسها». حول النقطتين المذكورتين سيكون على التصوُّر الموجه نحو نظرية للتواصل أوسع (من هذه) أن يقترح حُلولًا أخرى.

في الخمسينات بدأ ينمو في ألمانيا تفكير نظري حول الرواية، ارتبطتْ به أسماءُ كونتَرميلر، وفرانز ستانزل وإبرْهَرْ لَميرْت. وكان هذا التفكير يستندُ في جانبٍ منه إلى التوجيه الذي مَهده دِلتي، غير أنه ابتعَد عنه بجهده الملموس الذي استَهدفَ الوصولَ إلى تعميماتٍ. ففي إقامتهم لتصنيفات تتركز على العلاقة بين الزمن التاريخي والزمن الحِكائي من جهة وعلى تصور السارد ومشاركتِه في الرواية من جهة أخرى كانوا يقوُّون الاهتمام الذي أعطي للنص الأدبي مُهملين، في نفس الوقت، المكونات الأخرى للمقامِ التواصُلي. كما كانوا يُهيئون، في الحين نفسه، الميدانَ لاستقبال البنيوية في المانيا. ويُتحدث بصدد منهجهم عن «تحليل البنيات»، غير أن ذلك لا يسمح باستعمال هذه التسمية إلا بقدر كبير من الاحتياط، ذلك لأن عنصر البنية الذي كان يشغل بَالهم كان شديد العُزلة. وزيادة على ذلك فإن التفكير في المنهج البنيوي باعتباره مبدأ للفهْم غائب كليا في هذه المدرسة. ولهذه النظرية السَّردية نقطة مُشتركة مع مدرسة دِلْتي، تَتَجلى في أن تاريخية الظواهر المدروسة والمقام التاريخي للباحث غير مأخوذين

(10) Staiger 1955 : 15.

بعين الاعتبار. وكانت قابليةُ المنهج السَّردي للنقل مزية كبيرة، من ذلك أن مجموعة من الأعمال أمكنها أن تظهر، وهي تحلل أعمالًا ملحمية بأداةٍ منهجية تَمَّ عرضها، دون أن تتدخل ضرورات شخصية صارمة (على طريقة سْتيجر) لفرضِ قيودٍ على الباحثين وتثبيط عزائمهم.

النقاش المنهاجي في ألمانيا وفرنسا خلال السِّتينات

إن **التأويل** في توجهه الذي يقدم الذات والتركيب (التوجه التركيبي synthétique «الهرمينوطيقي») كما هو في توجهه الذي يقدمُ الموضوع والتحليل قد استطاع أن يكونَ منتجا دون أن يُلاقي عوائق كبيرة إلى حدودِ حوالي 1965. ففي هذه السنة بالتحديد ظهرت ثلاث دراساتٍ حول تقويم الأدب، هذا الموضوع الذي يَكتسبُ أهميةً مُتزايدة والذي اعتقدتْ هذه الأعمال أن بوسعها تقديم جواب عنه (Lokemann, 1965. Walter Muller-Seidel 1965. Max Wehrli 1965) وقد كان لهذه الدراسات مزية البرهنة على أنه من المستحيل إدخال مفهوم القيمة في الأدب دون طرح مشكل التاريخية من جديد. ففي حين عوض مفهومُ القيمة الجوهرية في الخلاقة[12] المعاصرة بمفهوم نسبي، فإن علم الأدب مازال يَعتَبر القيمة كما لو كانتْ مُرتبطة بالموضوع، فلم يتساءَل من أجل من يحصل النص الأدبي على قيمة، ولا في أي سياق. بل إن عبارات مثل «الصادق» و«الجيد» و«الجميل» كانت تُستعمل كمقاييس مطلقةٍ ملازمة للموضوع. يستثنى من هذه القاعدة شولت ــ ساس (1971) الذي رافع لصالح النظرية التحليلية للقيم، في أفقٍ لم يكنْ معروفا إلى ذلك الحين في ألمانيا.

إن استعمال مقاييس القيمة الميالة إلى الاطلاق بدون تخصيص تاريخي كان غير مقبول؛ يُضاف إلى ذلك عدم قبول المصطلح. فعدم دقة مفاهيم مثل «الصادق» و«الجميل» و«الجيد» يدل على أنها لم تكن مؤهلة لتكوِّن جزءا من البرهنة العلْمية. وهكذا فإن النقاش المنهاجي اتسعَ في ألمانيا أيضا استاعاً كبيرا بعد سنة 1965. وتكونت ثلاثة معسكرات. فهناك من جهة التوجه اللساني الشَّكلاني، الذي كان يطالب صراحةً بممارسة أكثر علمية في الدراسة الأدبية، وهذا الاتجاه يعتبر اللسانيات على وجه خاص، المبحث العلميَّ النموذجي ولذلك حذا حذْوها في جَعْل البحث عن (القوانين) الكونية (الشاملة) في المرتبة الأولى من الاهتمام. يمكن أن نذكر من بين ممثليه مانْفريد بْييرويش، جونس إهْوْ، تون أ. فان دِيك[13]. ففي سَبيل البحث عن قوانين عامة ومحاولة إنشاء لغة نظرية صار هذا الاتجاه لا يهتمُّ بالعملِ

(11) نفسه 19.

(12) «علم القيم، ويشمل البحث في قيم الاخلاق والدين وعلم الجمال : axiologie» (المنهل).

(13) Manfred, Bierwish, Jens Ihwe, Teun. A. Van Dijk

الأدبي إلا في حدود ضيقة، وليسَ غريباً أن يُمتص **النص الأدبي** من طرف النصِّ بصفة عامةٍ، ولا يثير مظهر **الأدبية** إلا قليلا من الاهتمام، الشيء الذي لم يكن متوقعاً في الأصل.

أما المُعسكران الآخران فقد اختارا تاريخية الظواهر كلِّها نقطة انطلاق لهما. فالتيار المتوجِّه نحو الحتمية التاريخية، متبنيا وجهة نظر الفلسفة الماركسية في التاريخ، كان يحسُّ أنه مرتبط بحتمية متفاوتة الصرامة، مرتبط بشمولية مِنهاجية، وبالمعارضة بين المظهر والوجود، ثم هو يحسُّ نتيجة لذلك أنه مرتبط بمفهوم الوعي الزائف.

التيار الآخر الذي أدمج في نظريته الادبية مظهر التاريخية لم يقل بالحتمية، بل اعتنق نسبية تاريخية وثقافية تجد أساسها التجريبي في المسافة الجغرافية والزمنية التي خضع لها القراء اللاحقون بالنسبة لأعمال الماضي الأدبية، كما خضعت لها الأعمال الأدبية في علاقة بعضها ببعض. إن هذه المدرسة التي عرفت انطلاقةً كبيرةً في ألمانيا بفضل هانس رُوبيريوس والتي تتطور حاليا في اتجاهات مختلفة، قد عُرفت تحت اسم «جماليات التلقي». فبرغم أن يوس لم يُعمق في انطلاقته الأولى هذه العلاقة، فإن نظرية التلقي تبدُو مرتبطة بأكثر من سبب بالشكلانية الروسية، وخاصةً بالبنيوية التشيكية. إن اندراج النص الأدبي في مقامٍ تواصليٍّ هو إحدى أهمِّ نقط هذا الارتباط. فيمكن العالم، حسب حقلِ التحليل الذي يختارُه، أن يربطَ النصّ — باعتباره دليلا — إمَّا بالمُرسل وبمواضعاته، أو أنساق المَعايير، وأفق الانتظار عند القراء المعاصرين أو من يأتي بعدهم. فبالنظر إلى أن النص هو نفسُه موضوعُ التحليل، فإنه يوجدُ في سياق التقليد حِيالَ النصوصِ السابقة عنه أو اللاحقة أو المعاصرة له، ويُمكن، بالتالي، استخلاصُ ملامح مميزة. وبالنظر إلى أن القارىء هو موضوع التحليل فإنه يلزم اشتراك تخصصات علمية في البحث عن الملامح السوسيولوجية أو السيكولوجية المتضمنة في عملية القراءة.

إن الأساس الابستمولوجي لنظرية التواصل ما يزال موضوعاً للنقاش. وقد اعتبر المنطلق الهرمنوطيقي عند يوس من طرف البعض ضعيفاً جدا، وعُوِّض بالفصل بين الذاتِ والموضوع. وهكذا يُطالبُ نُورْبِرْ كرُوبَنْ (1977) — وهو يستعملُ مناهجَ السيكولوجية التحليلية — لعلم الأدبِ بتصوُّر تجريبي محضٍ. إن المُتلقي، في نظره، هو وحده الذي يُمكن أن يَكونَ موضوعاً للباحث. والتحليل التاريخي الذي لا يستطيع أن يفي بالشرط الذي يشترطه كروبن، نظراً لِعدمِ إمكانية الوصولِ إلى المُتلقي مرفوضٌ ضرورة بسبب الاندماج الحتمي بين الذات والموضوع. أما طرق الايهام ومنهج التراضي المستعارانِ من التحليل النفسي اللذان يقدمهما كرُوبن كإمكانيتين لاعطاء التحليل التاريخي قاعدةً تجريبيةً فلن يكونا أبداً مقبولين من طرف مؤرخي

---

(14) D.W. Fokkerma et Elrerd Kunne- Ibsche- 1977 chap.4.

الأدب. ومع تقديرنا للصرامة التي تميزت بها المناقشات المنهاجية عند كروبن، فيجبُ أن نضيف أن النتائج المستخلصة منها تبدو مُغالية إلى حدٍّ ما.

وتشْترك تيارات نظرية التلقي على اختلافها في القول بأن النص الأدبيَّ **دليلٌ**. وهكذا تتميز نظرية التلقي عن التصورين الآخرين اللذين يَعتبران النص **وثيقة** أو **تحفة**.

في ألمانيا، كما في الأراضي المنخفضة كانت النقاشات المنهاجية تجري بين مُدرِّسين جامعيين. أما في فرنسا، حيث يضم نظامُ التعليم العالي مؤسساتٍ أخْرى إلى جانب الجامعاتِ (مثل مدرسة الدراسات العليا)، فقد كانت الجامعة أقلَّ انفتاحا على الأفكار الجديدة. وهكذا فإنَّ النقد الموجَّه ضدَّ تقاليد الوضعية واللانسونية جاء إليها من الخارج. وقد استُعمل «الخارج» هُنا في مَعنيين : إذ يَتَوجه الانتباه من جهة إلى المُسْتَرْوِمين الذين يعملون خارج فرنسا (نقتصر هنا على أشهرهم : كارل فوسْلر وَإريش أورباش وإرنست روبير كورتيوس وسبيتزر). وإلى مُنظري الأدب المشتغلين خارج الجامعة. نركز أولا على المجموعة الأولى من خلال أحد ممثِّليها. لقد أعارَ ليو سبيتزر اهتماما للائحة مراجعه الثقافية ومنهجه في كتابه المشهور اللسانيات وتاريخ الأدب Linguistic and literary histry 1948. فبدل الدراسات الاشتقاقية في اللسانيات وبدل تاريخ الأدب، المبحثان اللذان تكوَّن في أحضانهما واللذان ينتميان إلى الثقافة الوضعية، يطالبُ سبيتْزر بالبحث عن «الأصل السيكولوجي للنص»[15]. إن العناصر الأسلوبية المثيرة، والانزياحات في النص الأدبي يمكن أن تختزل إلى قاسم مشتركٍ يدلنا على رؤية مؤلفه للعالم. فبعد أن تُرصد هذه التفاصيل في مستوى «المظهر السطحي للعمل الأدبي الخاص» تجمع وتدمَجُ في «مبدأ خَلَّاق». وهكذا يتم «الانتقال من اللغة أو الأسلوب إلى الروح». وبالرُّجوع إلى شْلِيرْمَاشر ودِلتي يقترح سبيَتْزر أن نأخذ، بعد هذه العمليات، الطريق المَضادَّ ونتساءَل عما إذا أمكن أن يكون «المشكَل الداخلي» الذي حُدِّد فرضاً انطلاقاً من أمر جزئي حاضرا في مجموع النص. إن »الأسلوبية التكوينية» عند سَبيتزر تحلِّل النصَ لتصل في النِّهاية إلى معرفة كاتبه. وهي لا تسلك في ذلك طريقة الوضعية التي كانت تسعى إلى الدخول إلى حياة المؤلف، بل طريق تحليل الحمولات النفسية الأكثر خفاءً عنده. ولايستطيع سبيتزر أن يُنكر تأثُّره بسكموند فرُويد برغم محاولته الابتعاد عن مبحث الكبت الجنسي، وتفضيله الكشفَ عن حضور النماذج الايديولوجية. لقد حاول بمنهجه هذا أن يحد من تأثير لنسون الذي ترك بصماته القوية في جميع ندوات المسترومين في العالم أجمع. يُعطي سبيتزر مثالا بذلك التأويل الذي أعطاهُ لنْسون لِـ رابلي، والذي بقي كبير الانتشار[16].

---

(15) Spitzer. 1970 : 54

(16) نفسه 58 — 60.

ينظر إلى أن العمل الأدبي يكوِّن، دائما، عند سبيتزر نقطة انطلاق الملاحظة (الرصد)، ويضرَ. بشكل خاص، للسجال الذي قادهُ سبيتزر العشر سنوات الاخيرة من حياته ضد لا عقلية فلسفة هِيدجر وشعرته، وضدَّ النقدِ الوجودي عند يُولي استخلصَ ويليك أن سبيتزر يقتربُ من تيار الجديد New Criticism الأمريكي. والحال أن سبيتزر نفسه لم يجرؤ قط على الانتساب إلى هذا التيار.

تقوم الأسلوبية النفسية عند سبيتزر على مخالفة تاريخ الأدب الوضعي، من جهة، وتاريخ الأفكار، من جهة ثانية، هذا الأخير الذي اعتُبر في نظر الكثيرين مفتقداً للدقة. فضدَّ تاريخ الافكار يتجه عمل إرنست روبير كورتيوس الذي حاول بيان الاستقلال النسبي للتقليد الأدبي والجمالي وسط التطور التاريخي الأوربي.

ومع ذلك فإنَّ أعنفَ رَدٍّ فعل ضدَّ لَنْسون صدر عن تيار عُرف تحت اسم **النقد الجديد**[18]. إن الوحدة التي يوحي بها هذا الاسم يَنْبغي في جميع الأحوالِ أن تعتبر ستْراتيجية أكثر من أن تكون منهجية[19]. يتحدث بيكار عن «واقعٍ يغلبُ فيه السجال على الثقافة». وكانت مصادر الالهام بالنسبة **للنقد الجديد** هي البنيوية الانطروبولوجية لكلود ليفي ستروس، والتحليلِ النفسي الفرويدي. ويمكنُ أن نَلحظ أيضا في حدودٍ ضيقة تأثير نيتش. فالرجوع إلى فرويد يتجلى في الانطلاق من النص الأدبي للوصول منه إلى شخص الكاتب. فالعناصر المستخرجة من العمل الأدبي هي المعتمدة في التوصيل إلى البنية النفسية للكاتب، وهي عناصر موضوعاتية (ولم تعد أسلوبية كما عند سبيتزر) ويتركز الاهتمام بشكل خاص على دلالة تجاربِ الطفولة. ويحاولون، في نفسِ الان، ادخالَ هذه البنيات النفسية الفردية في بنية نفسية عامة. وبالنظر إلى هيمنة التأثير الفرويدي (عند شارل مورون مثلا)، فإن الأمر يتعلق بعوامل نفسية غير واعية. كما أن السياق التاريخي للنص والكاتب معا لم يؤخذ بعين الاعتبار. وهذا التيار يُمثله شارل مورون وريشار وبولي وستاروبانسكي، وهو من **مدرسة جنيف**. ويجب ملاحظة ما بينهم من فروق لم يُشر إليها هنا. ويُمثِّل جان بول ويبر، في قوله بالموضوع الواحد[20]، الطرفَ الأقصَى في «النقد الموضوعاتي»، ويتعلق الأمر عنده بربط المؤلف بحدث بارزٍ من طفولته (ذلك الحدث الذي نلاقيه في جميع النصوص عبرَ جميع أشكال التصوير). إن النصَّ الأدبيَّ، في نظر النقد الجديد، **عَرَض** دالٌ. ويُبين مفهوم العَرض كيف أن الأمر لم يعدْ يتعلق بتحديد بعضِ التفاصيل كما في التصورِ الوضعيِّ **للنصِّ الوثيقة**، حيث

(17) Wellet. 1970. p.207 - 209

(18) Nouvelle critique.

(19) انظر Picard 1965 : 10.

(20) Monothématisme.

يُمكن للنص أن يقدِّم عناصرَ مهمةً للترجمة الشخصية، بل بالحصول على صورة شامِلة يُمكن أن نُرجع إليها جميعَ النصوص. «إن هذا النقد نقد مجموعات، وليس نقد التفاصيل»، كما يقول جان بْيير رِشار، كما أن بيكار، الخصم اللدود، للنقد الجديد «يَنعتُه بالشُّمولية»[21].

إن النزاعَ بين النقدِ الجديد والنقد الجامعي في فرنسا قد سَجلتْه الكتاباتُ والردود المتبادلة بين رُولان بارت وريمون بيكار في الأعمالِ التالية : **تاريخ أو أدب** (1963a) **والنقد والحقيقة** (1966) وهما لرولان بارت. **ونقد جديد أم خدعة جديدة 1965** لـ بيكار، ففي مقابل المنهج السببي التكويني الذي يستعمله المؤرخ، الذي يركز على مراحل تكوين العمل الأدبي، وهو، نتيجة ذلك، منهجٌ محدود، يُحدِّد بارث العلاقة بين العمل الأدبي وقارئه باعتبارها سميُوزيساً حرا. فليس المطلوبُ اكتشاف الدلالة التي أعطاها المؤلف لعمله الأدبي. بل المطلوب بناءُ مَعنىً، باعتباره فعلا خلّاقاً حراً للذاتية. فالعمل الفنيُّ يُصبِح «دالا على مَدلول». ويهدفُ بارثْ إلى ذاتية تكوِّنُ الذاتُ فيها جزءاً من «رؤيات للعالم» محددة بدقة، يُمكن تصنيفها إلى فئاتٍ واضحةٍ.

إن بارث يُطالب بأن يكونَ «النّسقُ واضحا»، وذلك ما يعني عنده «الفكرة المسبقة التي نكوِّنها عن العالم»[22].

إن هذا التفكيرَ الذي يَعتبرُ دلالة نصٍّ أدبيٍّ مَا مُرتبطةً بنسق ومتغيرةً تبعاً لذلك، قد رُفض من طرفِ بيكار الذي كان يبحثُ، باعتباره مُؤرخاً للأدب، عن تحديد للدلالة الموضوعية الثابتة.

تُوجد في تصورِ رولان بارت عناصرُ مُشابهةٍ دقيقة مع تصور نظرية التلقي الألمانية، ولو في المرحلة الأولى من مراحل هذه النظرية. ومع ذلك فإن نظرية التلقي أقامت علاقة مع البنيوية التشيكية والسِّميائيات ثم تبنَّت حُججا دقيقة (لطيفة) تَسمح بتَلافي الهوة السَّحيقة التي تَفصل بين الدلالة التكوينية كما فهمها بيكار والدلالة المرتبطة بنسق كما فهمها بارث. إن نظرية التلقي يُمكنها أن تتبيَّن، من وجهة نظر سميائية، كيف نُقلت الدلائل من سياقها التاريخي الأصلي إلى سياق آخر، وتفسِّر المسافة الناتجة عن ذلك بالرجوع إلى الدلالة الأولية. وزيادة على ذلك يُمكن أن نميِّز بين مُستويات للتلقي بشكل يؤدي إلى إلغاء اندماج الذات بالموضوع، الذي نصادفُه عند بارت، في مُستوى أعلى، أي عندَ تحليل الانساق الذاتية.

ويقدم كتابه **عن راسين** (1963b) مثالا للحرية التي تحظى بها الدلالة، ومثالًا أيضا لـ «استعداد» النصِّ، حسبَ عبارة بارث. إن **عمل راسين** هو الدالُّ الذي منحه بارثْ مدلولًا

(21) Picard 1965 : 107.

(22) Barthes 1963 : 159.

مستعاراً من النسق الانطروبولوجي لـ لفي ستروس ومن علم النفس الفرويدي. فالنصُّ الأدبي هو **الحافزُ** الذي يُثير في القارىء **استجابة**.

وفي هذه النقطة يتميز بارت عن باقي ممثلي **النقد الجديد**، هذا النقد الذي يعتبر النصَّ عرضا دالا، كما سبق.

إن التَّحدي الناتج عن أطروحة بارث ولَّد سجالا ضد التصور الجامعي **للوثيقة** الذي لا يترك لقارىء أيةَ حرية أو إبداعية لانتاج المعنى. وتولد سِجالٌ آخر ضد الأهمية التي أولاها لنسُون لمواقعة الفردية، وضدَّ غياب أية محاولةٍ عنده للتعمم.

إن عِلم السَّرد الفرنسي المستلهِم لـ فلادمير بروب الذي ساهم في تطويره كل من برمون وكريماس وتودوروف، وكذا بارث، قد حاولَ، ما أمكنه ذلك، الوصول إلى تعميمات خاصة في مُستوى متن النصوص السَّردية. فَنظريات متتاليات الأفعال والعوامل والممثلون تربط النص الأدبي بالعالم الانتروبولوجي ولا تسمح أبداً نتيجة ذلك باستخراج علاماتٍ خاصةٍ بالأدب. تُعتبر مجلة communication 8.1966 أول منشور اهتمَّ بنشاطِ هذه المدرسة.

هناك محاولة ثانية للتعميم، ولكنها صادرة، هذه المرة، عن اللسانيات البنيوية. إنها مُساهمة رُومان ياكوبسون في مجال التحليل الشعري (مثلا ياكوبسون 1963). إن النقاشَ الذي دار حول البحث عن علاقاتِ التعادلات في سُناته بُودلير وشكسبير، وخاصة بمناسبة تحليل قطط بُودلير (1962) ــ الذي أنجزَه بتعاون مع ليفي ستروس[23] ــ نقاش مشهور[24]. غير أن ميكائيل ريفاتير هو الذي صاغ الاعتراضاتِ الأساسية ضدَّ المنهج[25]. وهو يستمِدُّ حُجة الرئيسة من القدرة الادراكية المحدودة عند القارىء الذي لا يستطيع أبدا ملاحظة علاقات التعادل الدقيقة من جِهة وإلى المادة التاريخية الحاضرة ضرورة في المادة الدلالية والتي لا يُعيرها المنهجُ الوصفي عند ياكوسون الأهمية التي تَستحقها.

أخيرا يجب أن نذكر «البنيوية التكوينية» الفرنسية المرتبطة باسم لوسيان كولدمان (1964) وجاك لينهاردت (1973)، فبخلاف ما عليه الحال في «الأسلوبية التكوينية» لـ سبِّيزر فإن البنيات السَّردية الكبيرة لم تُربَطْ بالبنية النفسية للكاتب بل مع المحيط التاريخي والاجتماعي، كما رُبطتْ بالبنية الاقتصادية التي يَعيش فيها المؤلف. إن هذا الادماج في السياقات الاجتماعية الأوسع قد تَمَّ على قاعدةٍ مادية تاريخية. فـ كولدمان يَفترض تَشابهاً بين

(23) Jakobson 1973 : 401 - 402.

(24) انظر المناقشات عند Fokkema 1973. Culer 1973. Ibsch 1977 (71-80) Kunne. Drijkoningen 1973.

(25) 1977 307 - 364.

«البنة الرِّوائية الكلاسيكية وبنية التبادل في النظام اللبرالي» والتي لا يعيرها المنهجُ الوصفي عند ياكوبسون الأهمية التي تستحقها.

أخيراً يجب أن نذكر «البنيوية التكوينية» الفرنسية المرتبطة باسم لوسيان كولدمان (1964) وجاك لينهاردت (1973)، فبخلاف ما عليه الحال في «الأسلوبية المتكونية» لـ سپيتزر فإن البنيات السَّردية الكبيرة لم تَربَطْ بالبنية النفسية للكاتب بل مع المحيط التاريخي، والاجتماعي، كما رُبطتْ بالبنية الاقتصادية التي يَعيش فيها المؤلف. إن هذا الادماج في السياقات الاجتماعية الأوسع قد تَمَّ على قاعدةٍ مادية تاريخية. فـ ݣلدمان يفترض تشابهاً بين «البنية الرِّوائية الكلاسيكية وبنية التبادل في النظام اللبرالي»[26]. فالنص يوجد حينئذ في علاقة واضحة لاعادة الانتاج بالنسبة للواقع غير اللساني. كل ما هنالك أن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج موضوعاتي مباشر كما في النظرية الماركسية الأرتودوكسية، بل بإعادة انتاج شكلي غير مباشرة. لقد تم العبور في الواقع، من الوحدات الموضوعاتية نحو المستوى البنيوي. إن هذا المنهج لا يأخذ بعين الاعتبار مشاركة القارىء الحية في عملية بناء المعنى، ولا يسمح أيضا بإسناد وظيفة للنص الأدبي تتمثل في التجاوز المسبق لعالم من التجارب.

الشكلانية الروسية

وصفنا لحدِّ الان مناهج التحليل والوصفِ والتأويل النصي، وكذا واقع النص في عملية التواصل، كما دُرست ونوقشتْ في فرنسا وألمانيا. وقد أشرنا في مناسبات عديدة إلى الشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية والنقد الجديد.

ولاستخراج دلالة هذه التيارات بالنسبة لنظرية الأدب الحالية يحسن أن نتناولها بمزيد من التركيز. وفي سبيل ذلك نعيد طرح بعض الأسئلة : ما هو موقع النص الأدبي داخل المقام التّواصلي ؟ وهل أقيم تفريق بين المقام التواصلي التاريخي كما نقله إلينا النقد وتاريخ الأدب، من جهة، وبين عملية التواصل التي يشارك فيها القارىء المعاصرُ من جهة أخرى ؟ وهل فرق تفريقا جذريًا بين القارىء والباحث، بين التحليل والتقويم ؟ إن هذه الأسئلة ترتبط مباشرة، كما يُفهم من الكلام السابق، بمشكل تاريخية النص، كما أنها تسمح بمعاينة إلى أي حد تتمتع الحلول المقترحة بخاصية قابلة للمراقبة.

يقوم أحد المبادىء الأساسية لنظرية التواصل والنظرية الأدبية الحديثة على أطروحة تعود إلى نِيتش وبركسون ومؤداها أن الكلمات لا يُمكن أن تُطابق الأشياء التي تدل عليها. فاللغة وسيلة

(26) Goldmann 1964 : 16.

(27) Bergson 1914 : 100.

ضرورية ذات إمكانيات محدودة في التعبير عن التنوع والتغير الكبيرين اللذين تتصف بهما التجارب الانسانية. في سنة 1889 كتب بركسون : «ان الكلمة بحدودها الضيقة. الكلمة القاسية، التي تختزن كل ما هنالك من ثبات ومن مشترك (عام) فتختزن بالتالي ما ليس شخصيا من الانطباعات الانسانية، إن هذه الكلمة تسحق أو، على الأقل تخفى الانطباعات الدقيقة والفلوتة لِوَعْيِنَا الفردي». إنَّ تسطيح اللغة الناتج عن وضع ما ليس متشابها في مستوى واحد»[28] يمكن أن يعاق بواسطة الفن وخاصة الادب. إن التفكير البركسوني كما لاحظ ذلك كرتيوس (1976) ماثل في تصورات الشكلانيين الروس، وخاصة في المقال الهام الذي كتبه فيكتور شكلوفسكي تحت عنوان «الفن باعتباره إجراءً»(1916) :

«وهكذا فلاسترجاع الاحساس بالحياة، وللاحساس بالأشياء، للتحقق من أن الحجارة هي الحجارة، يوجد ما يُسمى بالفن. إن غاية الفن هي إعطاء إحساس بالموضوع باعتباره رؤية، وليس باعتباره إعادة تعرف ؛ إن الطريقة التي يتبعها الفن هي تفريد (توحيد) الموضوعات، هي طريقة تؤدي إلى غموض الشكل، وزيادة صعوبة التَّلقي ومدَّته، فعملية الادراك في الفن غاية في ذاتها ويجب أن تطولَ؛ الفنُّ وسيلة للتحقق ممَّا يصيرُ إليه الشيء أما ما هو عليه فلا يهم الفن»[29].

وتبعا لذلك فإن شكلوفسكي كان شديد الغموض في تحليلاته ودراساته النقدية، ويبدو من المقطع المنقول وكأنه يعزو أهميةً للطريقة التي يتصور بها القارىء نصَّاماً. ويبين في المقال المذكور كيف أن نصا لم يكن في أصل نشأته أدباً يدرك باعتباره أدبيا، والعكس ؛ أي أن نصا أنشيء باعتباره أدبا، يدرك باعتباره نصا غير أدبي. ويخلصُ إلى أن «الميزة الجمالية للموضوع، وحقَّه في الانتسابِ إلى الشعر، هو نتيجة طريقتنا في التلقي»[30] غير أن شكلوفسكي يكاد لا يأخذ موقف القارىء في مناسبات أخرى بعين الاعتبار. فعندما يفترض أن مُحتوى عمل أدبي ليس شيئا آخر غير «مجموع الوسائل الأسلوبية[31]» للنص، فإنه يبدو وكأنه يعتَبر النصَّ وحدة قائمة الذات مُستقلةً عن إدراك القارىء لها، وكما هو حال فردناند بالدو نسبيرجر (1921) في فرنسا الذي كان يَعترف مبدئيا بأنَّ اسنادَ قيم للنصوص الأدبية يُمكن أن يَتغيَّر دون أن يأخذ هذه الأمور بعين الاعتبار في تحليلاته، فإنه لا يبدو أن الشكلانيين بدورهم لم يقبلوا جميع نتائج التصور النسبي للنص إلا بشكل بطيء.

---

(28) Gleichsetezen des Nichtgleichen Nietzsche. 1960 III. 313.

(29) Todorov 1963. 83.

(30) Todorov 1965. 78.

(31) Chklovski 1925. p.165.

إن الشكلانيين الروس الذين انحصرتْ أنشطتهم في المرحلة الممتَدة بين 1914 و1930، لم يكونوا يرون الأدبَ موضوعاً لعلم الأدب، بل إن موضوعه في نظرهم هو «الأدبية»، ذلك المفهوم الذي حدَّده رمان ياكوبسون سنة 1921؛ «وهي ما يجعلُ من عملٍ ما عملا أدبيا»[32] وبالرغم من أن تصريحاتٍ أخرى لياكبسون تترك ــ مبدئيا ــ للقارىء دورَ التقرير فيما إذا كان يَنبغي اعتبارُ النص أدبيا فإن أبحاثه وأبحاث الشكلانيين الروسِ الآخرين تتركّز في المقام الأول على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى الوظيفة التي تؤدِّيها في مجمل النص. وهنا تكمنُ فيما يبدو إحدى أكبر مزايا الشكلانيين. لقد طوَّروا مناهجَ لتمييز العناصر النصية ووظيفتها. ولقد حللوا العناصرَ البانية للنصوص الأدبية، مثل العروض والقافية، وبنيات نظمية أخرى. كما حللوا الحافزَ والتحفيزَ و المتن الحكائي (أي الحدث ممثلا في تطوره الزمني وعلاقاته السببية) والمبنى (أي البنية السَّردية كما نظمت في النص). وفي الأخير يُحتمل أن ترجع المساهمةُ الجوهرية للشكلانيين إلى شُروعهم في إنشاء لغةٍ واصفةٍ لعلم الأدبِ مُستعملين في ذلك، وبانسجام، كلمات مثل : إجراء، عامل، مبدأ بان، وظيفة تعارضي، هيمنة، نسق، بنية، سلسلة، تشوية، تألية... الخ.

لقد تصدى الشكلانيون الروس كما سجَّل ذلك تودوروف[33] لتحليل النصوص أكثر من تصدِّيهم لبناء نظرية مُنْسجمة. والأعمال التي تمثل أكبر اللحظات في إنتاج الشكلانية الروسية هي : ملاحظات شكلوفسكي حول طريقة الخلط في قصص تشيخوف، ودراسته لـ **دون كشوت**. ومقال بوريس اخنبوم «كيف صُنع (معطف) كوكول» وتأملات رومان ياكبسون حول «الشعر الرُّوسي الجديد» بمناسبة شعر فيليمير خليبنكوف.

ومع ذلك فإن الشكلانيين قد اشتهروا على وجه خاص في أوربا الغربية من خلال تأملاتهم النظرية، ومع ذلك فلتقويم مساهمتهم النظرية ينبغي الاعتماد أيضا على تحليلاتهم.

في المرحلة الأولى للشكلانية (وتمتد إلى حوالي 1925. هذه المرحلة التي هيمن فيها تأثير شكلوفسي) **كان النصُّ الأدبي يُعتبر مُعطى منفصلًا عن موقع القارىء ومعزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه.** إن هذه المرحلة التي نسميها بحق شكلانية تقيم كثيرا من وشائج القرابة مع النقد الجديد New Criticism الأنكلوساكسوني الذي نعود إليه فيما بعد.

المرحلة الثانية للشكلانية الروسية (حوالي 1925 ــ 1930)، تتميز بطابع آخر خاصة تحت تأثير يوري تنيانوف، فالتصور الذي أطلقه شكلوفسكي دون أن يبْسطة، ومفاده أنَّ النصَّ

(32) Jakobson : 1973 : 15.

(33) Todorov 1965 : 24.

يمكن أن يُنشأ باعتباره غير أدبي وينظر إليه باعتباره أدباً والعكس، هذا التصور أعاد تنيانوف تـ ـه وحصصه في مقالاته المتعلقة بتاريخ الأدب خاصة «الواقعة الأدبية» (1924) و«من تصو الأدبي» (1927). ويرفض تنيانوف إمكانية تعريف مفهوم الأدب بالتجريد : «إن وجود واقعة أدبية متعلقٌ بنوعيتها المميزة (أي بارتباطها سواء مع السلسلة الأدبية أو مع السلسة غير الأدبية)، وبعبارة أخرى، متعلقٌ بوظيفتها»[34]. إن التمييز بين الشكل والوظيفة الذي جرى أولا في مستوى التحليل النصيّ يُمارس، منذ الان على الشكل العامّ للنص، وعلى وظيفته في سياقٍ واسع ثقافي وأدبي وتاريخي. وهذه النظرة تعني أن العبورَ من الشكلانية نحو الوظيفة قد أنجز.

بـ التأكيد على النوعية المميزة ليس جديدا مع ذلك، إذ يُمكنُ ربْطه بمفهوم **التجربة المميزة** التي أدخلها الفيلسوف الألماني برودر كريستانسن (1909). كما أن اعتراف تينيانوف بأن النص الأدبي الواحد يُمكن أن يمتلك وظائف مختلفةً في سياقات أدبية واجتماعية ـــ قتصادية مختلفة، قد جعله يُدخل مبدئيا، وفي نفس الوقت تفريقا بين الذي يُحلّل الظاهرة « الأدب» وبينَ تجربته الشخصية باعتباره قارئاً. وهذا التفريق المتمثل في فصل التحليل عن التقويم، وعلم الأدب عن النقد الأدبيِّ، قد صارَ واحدا من الوسائل التي تسمحُ بمراقبة أطروحات النظريات الأدبية، ويكوِّن قاعدة العلم الأدبي المُعاصر.

لقد وجَّه تنيانوف انتباهه إلى العلاقة بين نص ما والسلسلة الأدبية التي ينتمي إليها. ففي سنة 1928 صاغ مع رومان ياكوبسون عددا من الأطروحات البرامجية[35] التي تُعالجُ مُشكلة العلاقة بين السلاسل الأدبية والسلاسل الأخرى (التاريخية، الاجتماعية ـــ الاقتصادية..الخ)، وهكذا ردَّ التحدي الذي رَفعته الماديةُ التاريخية. ورُفِضت الحتمية الاقتصادية التي تبنَّتها الماركسيةُ. وكتب اخنبوم بدوره مقالًا حولَ هذا المشكل (في **الحياة الأدبية** 1929) يجيب فيه عن الانتقادات المتكاثرة الموجهة ضد الشكلانية، وينتقد خاصة مبدأ أسبقية الاقتصاد. كما طلب من سوسيولوجيي الأدب أن يكفوا عن أبحاثهم الميتافيزيقية حول أصل التطور الأدبي وأن يقنعوا بدراسة مُعطيات تجريبية قابلة للمراقبة. فـ «ليس في وسع تحليل للأصل مهما ذهب بعيداً أن يُوصلنا إلى العِلة الأولى، على الأقل مادامت الأهدافُ المطلوبة علمية وليس دينية»[36]. إن مساجلة الماركسيين، ومن بينهم، تروتسكي، كانت دلالةً أيضا على نهاية المدرسة الشكلانية التي جنح مُمثلوها إلى الصَّمت.

ولم يكن من الممكن الرجوع من جديد إلى منهج الشكلانيين وتطويره في روسيا إلّا في

34) Todorov 1965 : 124-125.

35) Todorov 1965 134-140.

36) Eikhnbaum 1929. 4-4.

الستينات. إن ميراث الشكلانيين الروس يوجد بوضوح في السِّميائيات الروسية التي تمثل أعمال **ندوة دراسة أنساق الدلائل** (1962) واحداً من أهم منشوراتها. وأشهرُ مُمثلي هذا التيار ف.ف.إفنوف وف.ن.توبوروف وب.أ.أوسبنسكي ويوري م.لوتمان. وقد عُرف الأخير في فرنسا بفضل ترجمة كتابه (1970) **بنية النص الفني** 1973.

البنيوية التشيكية :

عاش ميراث الشكلانيين الروس في تشيكوسلوفاكيا عبر **حلقة براك اللسانية** (1926 ــ 1948). ففي هذه الحلقة لعبَ رومان ياكوبسون، ونيكولاي تروبتزكوي الفارَّان من روسيا دوراً رائداً. لقد حفزَت هذه الحَلقة بقوة تطور البنيوية في ميادين، منها ميدان علم الأدب. من هذه الزاوية تكتسبُ دراسات موكروفسكي وفليكس فوديكا أهمية كبيرة. إن موكروفسكي، مثله مثل تنيانوف كان يضعُ النصَّ الأدبي في سياق تاريخ الأدب وفي سياق النسق الثقافي بأجمعه. ومع ذلك فقد جاءَ بِتجديد تجلّى في تعريف الفنَّ باعتباره واقعةً سميائية. وقد عبَّر عن هذا المفهوم خلال محاضرةٍ بمناسبة المؤتمر العالمي السابع للفلسفة (1934). إن مصادره المتجلية في فردناند دوسوسير وإدمون هوسيرل كانت معروفة عند الشكلانيين الروس، غير أن مكروفسكي نجح في وضع نظريته الأدبية في الاطار الأوسع لنظرية التواصل الموجَّهة نحو وِجهة نظر سميائية. وأقام، في نفس الوقت، التفريق السُّوسيري بين المعيار القائم (اللسان)، والأقوال الفردية (الكلام)، هذا التفريق الذي سبق أن اعتبر قابلا للتطبيق على الأدبِ أيضاً عند تنيانوف وياكوبسون[37].

لقد بيَّن موكروفسكي (1934) أن النصَّ الأدبيَّ هو، في نفس الوقت، دليلٌ وبنيةٌ من الأدلة، وأنه يمثل، إضافة إلى ذلك قيمة. وإذا اعتُبر النصُّ دليلًا امكنَ تمييزُ مظهرين : **الرمز** الخارجي أو **الدال**، الذي يمثل دلالة، والدلالة الممثَّلة أو **المدلول**. ولا يُمكن للعمل الأدبيِّ أن يُختزل في مظهره المادِّيِّ، ذلك أن النصَّ المادي ــ الذي هو في اصطلاح موكروفسكي حدث عارضٌ ــ لا يتمتع بدلالةٍ إلا بفعل الادراك. وموضوعُ علم الجمال ليس هو العرض (الدالُّ)، بل هو الموضوعُ الجمالي (المدلول)، أي «التعبير وما رافق العَرَضَ في وعي المتلقي»[38].

وبخلاف الظاهراتي البولوني رومان أنكردن (1931) الذي أقام، هو الاخر، تفريقاً بين النصِّ الماديِّ والموضوع الجمالي فإن موكروفسكي درس على وجه الخصوص نوعيةَ الموضوع الجمالي القابلةَ للتغير. إن الموضوعَ الجمالي يكمن بالنسبة لـ أنكردن، في تحقيق

(37) انظر Todorov 1965. p.140.

(38) Mukarovsky 1935 : 90.

مَلموس للنص من طرف قارىء كُفْءٍ، لقد دافع، على الدوام، عن الامكانية النظرية المتعلقة بالتحقيق الوحيد المناسب، الشيء الذي قاده إلي عزل النصِّ الأدبيِّ عن سياقه. والواقع أن اعتباراته النظرية قد ساهمت في تبرير مبدأ التأويل المحايثِ للعمل الأدبيِّ (Walfgang Kayser et Emil staiger).

يُلحُّ موكروفسكي — عكس ما تقدم — على أن تأويل العمل الأدبي وتقويمه معرضان للتغير بحسبِ تغير الخلفية الثقافية والاجتماعية التي أُدْرِكَ العَرَضُ في علاقته معها. لقد كان بإمكان موضوعات ما أن تبني تقليعات جمالية عديدة عبر التاريخ الأدبيِّ على أساسِ عَرَضٍ واحدٍ لا يتبدل. أما تعدد إمكانيات التأويل فقائمة على تعقيد العَرَضِ المادي(39). غير أن التأويلات الفردية في تصورِ مكروفسكي لا تكوِّن كلها موضوعاً جماليا : فليْسَ الموضوعُ الجمالي شيئاً آخر غير ذلك الجزء المشترك بين التأويلات الفرديةَ لجماعة من المتلقين وهي تأويلات ذاتية ضرورة.

وهكذا يوضعُ الأساسُ النظري لنظرية التلقي كما عالجناها أعلاهُ. والواقع أنَّ يُوس يدين بالكثير للبنيويين التشيكيين وهذا لا يصدقُ على موكروفسكي وحده بل يَصدقُ أيضاً على فيكس فوديكا الذي تأخَّر نسبياً ترجمة عمَله الرئيسي إلى لغة أوربية غربية(40)، غير أن يوس كان يعرفُ أفكارَه قبل أن تصدر ترجماتها(41).

لقد طوَّرَ فوديكا نظرية مكروفسكي السميائية من زاوية إشكالية التاريخ الأدبي، مُستلهِماً نموذج المقام التواصلي، فقد وصفَ منذ سنة 1942 المهمة الثلاثية لمؤرخ الأدب، مميزا ضمن عملية التواصل بين رسالة النص، والمرسل، والمتلقي : 1) فالمهمة الأُولية والمركزية تكمن في دراسة النصوص التي اعتبرت أدباً من طرف جمهور ما، في لحظة معينة والتي تشكِّل سلسلةً تاريخية. فليسَ النصُّ وحده هو الذي يستبد بالمقام الأوَل من اهتمام مؤرخ الأدبِ، بل تشاركه في ذلك الخلفيةُ التاريخيةِ للحظة تولُّده. إن النصوصَ الأدبية مندمجة في نظام تاريخي، ولا يُمكنُ أن تُدرس باعتبارها ظواهر معزولة. 2) والمهمةُ الثانية هي دراسة انتاج النص. إن مثل هذه الدراسة ضرورية لفهم الأزمة القائمة بين الابداعية الأدبية، عند الكاتبِ من جهة والسياق الأدبي والاجتماعي الذي يَعمل فيه من جهة ثانية. ومن المهم جدا، في دراسة العلاقة بين إنتاج النص والسياقِ، النظر إلى النصِ الأدبيِّ باعتباره دليلا تهيمنُ فيه الوظيفة الجمالية، وهو موجه إلى جمهور مُحدَّدٍ نسبيا في سياق ثقافي واجتماعي معين. 3) والمهمة

---

(39) Mukarovsky 1935.

(40) Vodicka 1976.

(41) انظر: Jaus 1970.

الثالثة تكمن في دراسة تلقي النُّصوص الأدبية. فبقطع النظر عن الظروف المادية لنظامِ التوزيع (دور النشر، المكتبات، الجرائد الأدبية، الراديو، الخ) فإن تلقي الأدب تابع للمعايير الأدبية كما هو تابعٌ للانزياحات سواء كانت متوقعة أو محتملة بالنسبة لهذه المعايير. يمكن لمجموعات مختلفة من القراء أن تَحترِم معايير أدبية مختلفةً غير أن هذه المجموعات من القراء لا تتطابق ضرورة مع الطبقات الاجتماعية. إن هؤلاء القراء يتحددون بالاستعدادات النفسية والتربية أكثرَ مما يتحددون بالمهنة. والمعايير الأدبية ليستْ وحدات ثابتة بل تتغير تحت تأثير نصوص أدبية جديدة، وتحت تأثير التطور العام للثقافة والمُجتمع. ودورُ مؤرخ الأدب هو تفسيرُ وتحليل التغيرات التي تظهر في نسق المعايير الأدبية المتَبناة من طرف مختلف مجموعات الجمهور(42).

من الواضح أن فوديكا كان، وهو يصوغ المهامَّ الثلاث، يُقيم تفريقاً صارماً بين دورِ القارىء ــ المتلقي ودَوْرِ الباحث الذي يوجد خارجَ المقام التواصلي المدروسِ. ومن الطبيعي أن الباحثَ قارىءٌ وشارحٌ في نفس الوقت، غيرَ أن رأيه الشخصيَّ لا يعلبُ دوراً إلَّا في مرحلة الاستكشاف. الواقع أن تاريخَ الأدب يُمكن أن يُعتَبَر حَسَب فوديكا فرعاً من التاريخ الاجتماعي. وتيجةً للوظيفة الجمالية للنصوص الأدبية فإن الأدب يكوِّن جزءاً من نسق التواصل. من الأكيد أنه جزء ظاهر التميز، ولكنه قابل مع ذلك لأن يوصف بمفاهيم نظرية التواصل.

إن نظريتي مُوكروفسكي وفوديكا المنسجمتين مع السميائيات الروسية، لم تفقدا بعد حسب رأينا، صلاحيتهما. ومن الغريب ما يُلاحَظُ من أنهما لم تستطيعا اختراق العالم الانجلوسكسوني. ويمكن تفسيرُ ذلك بالتأخير الحاصل في مجال الترجمة : فبعد الانطولوجية الموجزة التي أعدَّها بول كارفان وجمع فيها بعضَ أعمال البنيويين التشيكيين كان علينا أن ننتظر سنة 1977 لتظهر الترجمة الانجليزية لعمل لوتمان الذي لا تخفى أهميته. وكذا مجموع مقالات مختلفة لـ موكروفسكي. وزيادة على ذلك فإنَّ رومان ياكوبسون، وروني ويليك اللذين عملا في اتصال مع مدرسة براك ثم احتلَّا، بعد ذلك، مراكز جامعية مهمة في الولايات المتحدة؛ في هارفر ثم في يال، قد أدخلا بالتأكيد إلى أمريكا الشمالية بعض العناصر المهمة من البنيوية التشيكية، غير أنهما لم يُدخلا النسبية التاريخية، بالتحديد، مع أنها أكثر تمييزاً لهذه الحركة، والتي لم تكن أبداً من حيث المبدأ، غريبة عن الشكلانية الروسية.

صحيح أن رومان ياكبسون قد عرض في مقاله المشهور «اللسانيات والشعرية» (1963) الوظائف المختلفة للغة في إطار نظرية التواصل، غير أنه لم يعر اهتماماً كبيرا لدور القارىء في عملية التواصل، سواء في صُلب النظرية أو في تحليله لنصوص الشعر. لم يكن يثيره ما يمكن

---

(42) Vodicka : 1976. 30-86.

أن يلحق تأويل نصٍّ وتقويمه من تغييراتٍ بسبب الظروف التاريخية المتغيِّرة. وبرغم تعريف رُوني ويليك لمفهوم الفترة الأدبية ــ ربما كان ذلك تحت تأثير مكروفسكي ــ باعتبارها نسقا من المعايير المهيمنة في أدب فترة من المسار التاريخي[43]، فإنه كان دائما ميالًا إلى التقليل من قيمة الطبيعة المتغيرة لهذه المعايير. والواقع أنه عارض صراحة النسبية التاريخية حتى عندما دافع عنها ــ في صورتها الملطَّفة ــ واحدٌ مثل إريش أورباش[44].

إن النصَّ الأدبي بالنسبة لـ وِيليك **تحفة**، هو بنية من القيم، وليس موضوعاً نستطيع أن نعطيه قيمة، ففي حين كان مُوكرفسكي[45] يبيِّن كيف أن «كلّ موضوع أو فعلٍ» يُمكنه القيام بوظيفة جمالية «في استقلال عن تنظيمه»، كان وِيليك[46] يُدافع عن وُجود «ملمح مشترك في كل أدب».

إن وجهة نظر موكروفسكي وظيفيةٌ بكل دقة، في حين أن اهتمام ويليك يتركزُ على الأشكال الأدبية المنقولة. كان ويليك يعترف في أعقابِ ت.س.إليوت بأن «الأدب الأوربي منذ هومير (...) يوجد متزامنا ويكوِّن نظاماً تزامنيا»[47] دون أن تشغله معرفة كيف أُخذَ قرار ترتيب نصٍ وليس نصاً آخر ضمن هذا التقليد، ومن اتخذَ هذا القرار.

النقد الجديد New Criticism :

إن العاملَ الأهمَّ في جعل العالم الانكلوساكسوني يظهر مُبتعداً عن النظريات الوظيفية ذات الأصل الروسي أو التشيكي هو، فيما يبدو، صلابةُ تقاليد النقد الجديد. فهذا النقدُ الذي ستُلهم الأعمال النقدية لـ ت.س.إليوت وإ.أ.ريتشاردز، التي كانت قد ظهرت خلال 1920 و1924، قد انبثق في الولايات المتحدة خلال الستينات وهيْمن مدَّةً طويلة على العالم الجامعي الأمريكي.

إن الأدب يَكمُن، حسبَ تصور إليوت، في سلسلة من «التُّحف»[48] التي يُمكن أن يضاف إليها عملٌ جديد دون أن يقع تغييرٌ في مجموع تقاليد المذهب إلا في نطاق ضيق، وتبقى تلك «التحف»، من جهتها، على ما هي عليه برغم هذه الاضافة. أما دور القارىء فإن إليوت لا يأخذه بعين الاعتبار.

(43) Wellek 1963, 129.

(44) Wellek 1963 : 1-20.

(45) Mukarovsky 1935 : 28.

(46) Wellek 1963. 19.

(47) Wellek et Warren 1971 : 358.

(48) Iliote 1920 : 50.

وبرغم اهتمام ريتشاردز الخاصّ بالمشاكل النفسية فقد أشارَ إلى «أسبقية العناصر الشكلية على المضمون» في الأدب، أي التنظيم الخاص للمواد الدلالية. وفيما يخص شعر إليوت عبَّر ريتشاردز بمفاهيم سنلتقي بها حرفيا في النقد الجديد :

«الأفكار متنوعة، مجردة وملموسة، عامة وخاصة، وهي مثل الجمل الموسيقية منظمة ليس بشكل يجعلها تحْكِي لنا شيئاً بل من أجل أن تتآلف تأثيراتها داخلنا في كل منسجم من العواطف والانفعالات، وتنتج تحريرا خاصاً للارادة»(49).

إن اعتبار العمل الأدبي **تحفةً**، **والتأويل المحايث** للنص الذي هو ملازمٌ له، بالاضافة إلى اعتبار النص **وحدة منسجمة** تمثلُ أيضاً الملامحَ المميزة **للنقد الجديد** كلّها، أو أكثرها. ويعتمد معتنقو هذا التيار في تأويلاتهم على التفريق التقليدي بين التجربة الجمالية والفائدة العملية. ويعزلون النص بشكل ما عن النصوص الأخرى، ويفترضون أن العناصر المكونة لنص أدبي ترتبط بعضها ببعض بكيفية خاصةٍ بحيث تتغير فيما بينها (يغير بعضها بعضا)، ويسمون هذه الظاهرة تبعا لِكْلِينت بروكس «السخرية». لقد كتَب بروكس يقول : «إن السخرية هي الكلمة الأعم التي تتوفر لنا لتسمية الصفة التي تكتسبها العناصر المتنوعة من السياق في نص ما»(50). ويشك ممثلو النقد الجديد في إمكانية تفسير النص الأدبي بالمفاهيم العقلية، إذ يخشون أن يؤدي الشرح إلى تخريب «البنية الجوهرية» في العمل الفني. وليسَ في وسع التأويل، في نظر بروكس، أن يكون شيئاً آخر غير مقاربة فجة، ولانجاز هذه المقاربة فإن الشارح مضطر «إلى الرجوع إلى الطرق التي يسلكها القصيد وهي التشبيه والاستعارة والرمز...الخ»(51).

وهذه النظرية تدل على الرفض القاطع للتفريق بين اللغة الموضوع واللغة الواصفة. وهذا الأمر يضر بالتفريق الحاسم بين التحليل والتقويم، ويُبعد النقد الجديد عن العلم الأدبي الحديث. فروني ويليك المعجب بهذه الحركة التي دافع عنها حديثا لاحظ أن ممثليها «هم أعداء للعلم»(52). وحول هذه النقطة يختلف النقد الجديد جذريا عن الشكلانية الروسية التي يمكن أن تفتخر بارتباطها بالتقليد العلمي. أما مبدأ الانسجام في النص الأدبي الذي يقبله النقد الجديد كمُسلمَة فقد أمكنت صياغته في تقليد الشكلانية الروسية والبنيوية والسميائية باعتباره مواضعة لقيت القبولَ في ثقافة ما، وأمكنت دراستها علميا في إطارِ نظرية التواصلِ. إن

---

(49) Richards 1924. 233.

(50) Brooks 1947. 171.

(51) Brooks 1947 : 168.

(52) Wellek 1978. 618.

مُمثلي النقد الجديد ظلوا متقوقعين داخل نسقهم الشعري الخاص. أما الشكلانيون والبنيويون فقد عرفوا كيف يتخذون مسافةً من مقامهم التواصلي الأدبي الخاص، وهكذا نجحوا في دراسة توالي الأنساق الشعرية.

لقد أقيمت الأسس النظرية الأدبية المعاصرة خلال القرن العشرين، غير أنها (الأسس) لم تُقبل بعد أبدا على نطاق واسع. وإن الانجازات التي تحققت في ميدان اللسانيات وخاصة في مجال علم الدلالة لتُعتَبر ــ بسبب طبيعتها ــ جوهرية بالنسبة لعلم الأدب، ولم يعد بالامكان تجاهلها. وهذا ينطبق أيضا على علم السَّرد، هذا العلم الذي انشغل منذ فلادمير بروب بمعالجة البنيات السردية. ثم إن نتائج التحليل الشعري، كما مارسَه رومان ياكبسون يثير مع ذلك صُعوبات دقيقة فيما يخص العلاقة بين التحليل والتأويل والتقويم. وإن مجمل المشاكل الشائكة التي يُثيرها تأويل نصوص معزولة عن مسار التاريخ الأدبي يجب أن يدرس، حسب رأينا، في إطار نظرية التَّلقي والنظرية السميائية. فهذان المبحثان العلميان مرتبطان ارتباطاً وثيقا بتقاليد الشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية. إن أمبيرتو إيكو (1968) الذي تُرجم عمله إلى مجموعةٍ من اللغات الغربية قد أبرز، في إيطاليا وخارجَها، مُكتسبات التقليد السميائي، التي يمكن أن تتباهى بحيويتها الكبيرة، التي بدونها سيكون علمُ الأدب الحالي مُستحيلا.

Bibliographie

BALDENSPERGER, Fernand, 1921 : « Littérature comparée : le mot et la chose ». *Revue de littérature comparée* 1 : pp. 5-29.

BARTHES, Roland, 1963 a : « Histoire ou littérature », dans Barthes, 1963b : pp. 145-168.

— 1963 b : *Sur Racine* (Seuil).

— 1966 : *Critique et vérité* (Seuil).

BERGSON, Henri, 1914 : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 13ᵉ éd. (Felix Alcan).

BROOKS, Cleanth, 1947 : *The Well-Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry* (London : Methuen, 1968).

CHKLOVSKI, Victor : voir Šklovsky, Viktor.

CHRISTIANSEN, Broder, 1909 : *Philosophie der Kunst* (Hanau : Clauss und Feddersen).

CULLER, Jonathan, 1975 : *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London : Routledge and Kegan Paul).

CURTIS, James M., 1976 : « Bergson and Russian Formalism », *Comparative Literature* 28 : pp. 109-122.

DILTHEY, Wilhelm, 1900 : « Die Entstehung der Hermeneutik », *Gesammelte Schriften* V, 2ᵉ éd. (Stuttgart : Teubner, und Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht 1957) : pp. 317-338.

DRIJKONINGEN, F.F.J., 1973 : Où en est la Querelle des Chats? – Mise au point méthodologique, in : *Rapports-Het Franse Boek* 43/2, pp. 39-48

ECO, Umberto, 1968 : *La struttura assente : Introduzione alle ricerca semiologica* (Milano : Bompiani) trad. fr. *La structure absente;* 1972.
EJCHENBAUM, Boris, 1929 : « Das literarische Leben », dans Striedter, 1969 : pp. 462-482. Traduction de « Literaturnyj byt ».
ELIOT, T. S., 1920 : *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism* (London : Methuen, 1969).
FOKKEMA, D. W. and Elrud KUNNE-IBSCH, 1977 : *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London : Hurst).
GARVIN, Paul L., éd., 1964 : *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, translated from the Czech (Washington : Georgetown University Press).
GOLDMANN, Lucien, 1964 : *Pour une sociologie du roman* (Gallimard).
GROEBEN. Norbert, 1977 : *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenscheaft : Paradigma — durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen* (Kronberg, Ts. : Athenäum).
GUTZEN, Dieter, OELLERS, Norbert, PETERSEN, Jürgen H. 1976 : *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft : ein Arbeitsbuch* (Berlin : Erich Schmidt).
HATZFELD, Helmut, 1966 : *Initiation à l'explication de textes français*, 2e éd. (München : Hueber).
HAZARD, Paul, 1935 : *La crise de la conscience européenne* (Boivin).
HOWARTH, W. D. et WALTON, C. L., 1971 : *Explications — The Technique of French Literary Appreciation* (Oxford University Press).
INGARDEN, Roman, 1931 : *Das literarische Kunstwerk* (3e éd. Tübingen : Niemeyer, 1965).
JAKOBSON, Roman, 1963 : « Linguistique et Poétique », in *Essais de linguistique générale* (Minuit), pp. 209-248.
— 1973 : *Questions de poétique* (Seuil).
JAUSS, Hans Robert, 1970 : *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt : Suhrkamp).
— 1978 : *Pour une esthétique de la réception* (Gallimard).
KORFF, H. A., 1923-53 : *Geist der Goethezeit : Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 4 Teile (Leipzig : J. J. Weber und Koehler & Amelang).
LANDWEHR, Jürgen, 1975 : *Text und Fiktion : Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen* (München : Fink).
LANSON, Gustave, 1898 : *Histoire de la littérature française* (Hachette).
— 1965 : *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre (Hachette).
LEENHARDT, Jacques, 1973 : *Lecture politique du roman :* La Jalousie *d'Alain Robbe-Grillet* (Minuit).
LOCKEMANN, Fritz, 1965 : *Literaturwissenschaft und literarische Wertung* (München : Hueber).
LOTMAN, Jurij M., 1970 : *Struktura chudožestvennogo teksta* (Moskva : Izd. « Iskusstvo »).
— 1973 : *La structure du texte artistique*, éd. Henri Meschonnic, Bibliothèque des sciences humaines (Paris : Gallimard). (Traduction de l'ouvrage précédent.)
MOOIJ, J. J. A., 1963 : « Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken », *Forum der letteren* 4 : pp. 143-165.
MÜLLER-SEIDEL, Walter, 1965 : *Probleme der literarischen Wertung : Uber die wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas* (Stuttgart : Metzler).
MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1934 : « L'art comme fait sémiologique », dans *Actes du Hui-*

tième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934 (Prague, 1936) : pp. 1065-1072.
— 1935 : *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, trad. Mark E. Suino, Michigan Slavic Contributions (Ann Arbor : Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1970). Traduction de « Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty ».
— 1977 : *The World and Verbal Art, Selected Essays*, éd. John Burbank and Peter Steiner, Foreword by René Wellek (New Haven and London : Yale University Press).

NIETZSCHE, Friedrich, 1960 : *Werke in drei Bänden*, éd. Karl Schlechta, 2ᵉ éd. (München : Hanser).

PICARD, Raymond, 1965 : *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (Jean-Jacques Pauvert).

PROPP, Vladimir Ja., 1928 : *Morfologija skazki*, 2ᵉ éd., Issledovanija po fol'kloru i mifologii vostoka (Moscou : « Nauka », 1969).
— 1970 : *Morphologie du conte, suivi de « Les transformations des contes merveilleux » et de E. Mélétinski : « L'Étude structurale et typologique du conte »*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Collection poétique, Sciences humaines, 12 (Paris : Seuil). Traduction de Propp, 1928.

RICHARDS, I. A., 1924 : *Principles of Literary Criticism* (London : Routledge and Kegan Paul, 1970).

RIFFATERRE, Michael, 1971 : *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions par Daniel Delas (Flammarion).

SCHULTE-SASSE, Jochen, 1971 : *Literarische Wertung* (Stuttgart : Metzler).

Simpozium, 1962 : *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem : tezisy dokladov* (Moscou : Izd V. Ak. Nauk SSSR).

ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1925 : *Theorie der Prosa*, éd. Gisela Drohla (Frankfurt : Fischer, 1966). Traduction de *O teorii prozy* (1925).

SPITZER, Leo, 1948 : *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics* (Princeton, N. J. : Princeton University Press; trad. fr. in : Spitzer, Leo, 1970 : *Études de style*, Gallimard).

STAIGER, Emil, 1955 : *Die Kunst der Interpretation : Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (Zürich : Atlantis).

STRIEDTER, Jurij, éd., 1969 : *Texte der Russischen Formalisten*, I, *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (München : Fink).

TAINE, Hippolyte, 1877-78 : *Histoire de la littérature anglaise*, 4 tomes (Hachette, 1ʳᵉ édition 1863.

TODOROV, Tzvetan, éd., 1965 : *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*, Préface de Roman Jakobson (Seuil).

TYNJANOV, Jurij, 1924 : « Das literarische Faktum », dans Striedter, 1969 : pp. 393-432. Traduction de « Literaturnyj fakt ».
— 1927 : « De l'évolution littéraire », dans Todorov, 1965 : pp. 120-138. Traduction de « O literaturnoj evoljucii. »

UNGER, Rudolf, 1929 : *Aufsätze zur Literatur — und Geistesgeschichte*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1929 (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966).

VODIČKA, Felix, 1976 : *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, introduction par Jurij Striedter (München : Fink).

WEHRLI, Max, 1965 : *Wert und Unwert in der Dichtung* (Köln und Olten : Hegner

WELLEK, René, 1963 : *Concepts of Criticism,* éd. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven and London : Yale University Press).
— 1970 : *Discriminations : Further Concepts of Criticism* (New Haven and London : Yale University Press).
— 1978 : « The New Criticism : Pro and Contra », *Critical Inquiry* 4 : pp. 611-624.
WELLEK, René et WARREN, Austin, 1971 : *La théorie de la littérature* (Seuil; éd. orig. 1942).



البنية الصوتية في الشعر العربي بين الانشاد والكتابة

المقصورات نموذجاً

ذ.محمد الدّناي

كلية الاداب

فاس

يبدو أن جُل التعريفات التي عَرَّف بها علماءُ القافية المقصورة تلتقي حول وصفها لهذا نوع من القصائد بأنه شعرٌ رَويه الألف المقصورة[1]، ولم يقيد القدماء هذا التعريف بما يمكن أن يُعد إشارةً إلى خصائص صوتية ما تُلازم هذا الروي، الأمر الذي أدَّى إلى الإفراغ ضمني لهذه الألف من أية قيمة صوتية يمكن أن تكون قد لازمتها. ولم يخرج الدارسون محدثون عن هذا التعريف، بل إن هذا المفهوم ظل راسخاً حتى في الدراسات التي حاول فيها صحابها تجاوز العروض التقليدي، فابراهيم أنيس يذهب موافقا ـــ أهل العروض ـــ إلى أنه «ليس هناك ما يَمنع من وقوع حرف المدِّ رويا، لأنها تقوم مقامَ الحروف الأخرى وتؤدي الغرض موسيقي منها، بل ربما كانت أقوى وأوضح في السمع»[2]. والاشارة الأخيرة توهم بأنه يجد حروف المد عندما تَرِدُ رَوياً وضوحاً في السمع لا يمكن تفسيره إلا بارتباطها بقيم صوتية مميزة تجعلها مختلفةً عن القيم الصوتيةِ لحروف المدِّ عندما تَرِدُ وصْلا، لكن الدارس يُسارع ى نقضِ ما قاله عندما يشير إلى أن «الذي قد يُضعف من اعتبارها روياً، ويُقلل من موسيقاها في أسماعنا، طبيعة القافية العربيةِ، ومجيئها متحركة الروي في غالبِ الأحيانِ، فآذاننا قد تعودت

(1) في وصفهم للألف بأنها مقصورة استبعاد للألف الممدودة التي تنتهي همزة صريحة.

(2) موسيقى الشعر ـــ ص.256 ـــ 257.

ان تسمعَ بعد الروي حركةً»[3]، ولا أريد أن أناقشَ هنا قصور هذا الاستنتاج، فالقوافي المقيدةُ أيضا، تنتهي بروي لا حركة بعدَه، ورغم ذلك لم ينفر منها الشعراءُ والمتلقّون[4]، ولكن الذي أريدُ الوصولَ إليه، أن تَبَنّي ابراهيم أنيس لما ورَدَ عند العروضيين كان ينبىء بأنه ــ رغم انطلاقه من التصور الموسيقي لأصوات الشعر ــ سيردِّدُ نفس التعريف الذي ورد عند القدماء وهم يتناولون المقصورات، يقول : «أما تلك التي تَنتهي بألف المدِّ التي هي جزء من بنية الكلمة فقد رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث، وقد سماها القدماءُ المقصوراتِ»[5]، لذا لم يكنْ مستغرباً أن يصلَ الدارسُ ــ رغم نزعتِه التجاوزية ــ إلى أن ألف المقصوراتِ روي مُفرغٌ من قيمته، كما يتضح من قولِه مُشيراً إلى التزام حافظ في نفس القصيدة للّامِ والهاءِ والدالِ قبلَ الرَّوي المقصورِ : «وليتَ الشعراءَ المحدثين يَراعون في نظمهم ما راعى حافظ في هذه القصيدة حتى تَتِم للشعر موسيقاه، ولا يلتبسُ على السامعِ حرف المدِّ بحركة الروي»[6].

وفي «مشروع دراسةٍ علمية» لموسيقى الشعر العربي، خصص شكري محمد عياد فصلا مستقلا لدراسةِ القافية فرق فيها ــ مُستلهما بعضَ الدراسات غير العربية للقافية ــ بين الوظيفة الايقاعية والوظيفة الهارمونية للقافية[7]، وتنَاول القيم الموسيقية البسيطة والمركبة لحروف المد[8]، منبها إلى قِلتها في اللغة العربية، إلا أن المقصورة لم تُثِرْ اهتمامَه، فالاشارة إلى هذا الفَن وردت مرةً واحدةً عند حديثه عن طبيعة الروي في الشعر العربي[9] ورغم تفريقه الصريح بين الألف الرقيقة والألف المفخمة[10]، يعودُ عند الحديثِ عن ميل الشعراء إلى الروي المكسورِ والمضموم دونَ المفتوح، لينتهي مُنطلقاً من فرضية القيمة الجمالية لكل حرف من حروف «اللين» إلى أن الالف صوتٌ لا لون له، وهي خاصية تُفسر في رأيه قلة اعتمادِ الشعراءِ عليها في القافية[11]. والنتيجة التي يصل إليها الدارسُ تجعلهُ يَتَبَنَّى ضمنياً التصورَ المدرسيَّ

(3) موسيقى الشعر، ص.257.

(4) بل إن بعض القصائد المقيدة تُعتبر من أعذبِ ما يسمع من الشعر القديم. انظر مثلا رائية طرفة :

أصحوتَ اليومَ أم شاقتك هِر

وميمية بشار :

لم يطلِ ليلى ولكن لم أنم

(5) موسيقى الشعر ص.258.

(6) نفسه ص.259.

(7) موسيقى الشعر العربي ص.116.

(8) نفسه ص.110 ــ 111.

(9) نفسه ص.115.

(10) نفسه ص.111.

(11) موسيقى الشعر العربي ص.113.

القديمَ لفنِّ المقصورةِ، الذي يعتبر روي هذه القصائد ألفاً مجردة، بل إن الدارس يبالغُ في إفراغ الألِف من قيمتها الصوتية عندما ما يقرر أن حروف المد تَتغير بتغيُّر الصوامتِ التي تتقدمها. إن الصوت اللين في رأيه «لا تبقى حاله واحدة إذا تغير الساكن الذي قبله... فصوت الألف في هذه المقاطع : را، نا، قا، مختلف، وقس على ذلك»[12]. ومثل هذا الحكم يجعل المقصورة قصيدة بدون روي، لأن تنوعَ الألفاتِ في أواخر الأبيات تبعا لتنوُّع الصوامتِ التي تتقدَّمها يجعل أبياتَ القصيدة المقصورة غيرَ مُتجانسة القوافي، وغياب التجانس سمة تناقضُ طبيعة الترديد الصوتي الذي تقوم عليه القافية في الشعر العربي.

ورغم الحضور النسبي لهذا الفن في المصنفات القديمة ابتداءً من القرن الرابع، فإن عناية القدماء به، كانت تختلف باختلاف من تناولَه من الشعراءِ والعلماء. أما الشعراء الذين مارسوا الكتابة الشعرية باعتبارها عملية إبداعية، فيبدو أن موقفهم من المقصورات كان متأثرا بالصورة المبهمة التي رسمها العَروضيون للمقصورة. فالصورة الصوتية الغائبة لروي موجود يجعلُ الشاعر يحسُّ بأنه ينهي أبيات قصيدته بألف مجردة لا تختلفُ من حيث القيمة الموسيقية عن ألف الوصل بعد الروي المفتوح، وهو إحساس يحول القصيدة المقصورة، لديه، إلى قصيدة غير مقفاة. ويظهر هذا الاحساس جليا في قلة المقصورات عند معظم الشعراء المحدثين الذين سبقوا عصور النظم الشعري المتكلف[13]. ولم يكن ورود ذلك العدد القليل من المقصورات عند كبار الشعراء الحذاق إلا ركوبَ اضطرار يَرُدُّ عنهم ما يمكن أن يتهموا به من قصور في الشاعرية وعجز عن استقصاء كل القوافي في أشعارهم[14]. ومقابل هذا الحذر الشعري، أولى العلماء المقصورات عناية خاصة، إلا أن ما ميز هذه العناية انصرافها إلى المقصورة باعتبارها متنا معجميا دلاليا يظهر فيه الشارح سعة معارفه اللغوية والتاريخية دون أي اهتمام بالموسيقى الشعرية. ولعل في شرح التبريزي[15] لمقصورة ابن دريد، وشرح الشريف الغرناطي[16] لمقصورة حازم[17]، نموذجا لهذا النوع من العناية.

---

(12) نفسه ص. 115 ـ 116.

(13) في ديوان أبي الطيب مقصورة واحدة. وفي ديوان مهيار الديلمي ثلاث مقصورات من بين أكثر من 386 قصيدة ومقطوعة.

(14) لم يستطع أبو الطيب رغم فصاحته أن يتجنب النظم على قوافٍ اعتبرت حوشاً، وقد وقف أبو العلاء وابن الاثير بعده، ضدَّ هذه النظرة غير الشعرية إلى القوافي. رسالة الغفران : ص. 375 والمثل السائر 179/1.

(15) شرح مقصورة ابن دريد، صنعة الخطيب التبريزي.

(16) شرح مقصورة حازم : رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة.

(17) معارضة التنوخي وابن جابر والمكودي والخفاجي وكثير من المغاربة.

وبين عناية الشراح بالمقصورات ونفور الشعراء الحذاق منها، انصرف بعض العلماء النظام الذين حاولوا التجمل بصناعة الشعر، إلى معارضة مقصورة ابن دريد غير مبالين بشحوب الروي في معارضاتهم[18]، وإن كان بعضهم قد حاول الخروجَ إلى أبحر أخرى غير الرجز. ورغم ذلك ظلّ نَفَسُ هذه المعارضات أقرب إلى المنظومات التعليمية منه إلى القصائد الشعرية، وهو نَفَس ينسجم مع افتقار كثير من هؤلاء العلماء «الشعراء» إلى الشاعرية التي يمكن أن تجعل مواقفهم من المقصورة شبيهة بمواقف الشعراء ذوي الاستعداد الشعري الخالص، لذا لا نستغربُ أن نجد حازماً القرطاجني، مع عمق نظريته النقدية، يقدم لمقصورته بخطبة يفتخر فيها بأن ما ينظمه ليس إلا معارضةً صريحة لمقصورة ابن دريد : «أما بعد فإني أريد أن أنص في هذا المجموع، وأجلوَ في هذا الموضوع عقيلة من بنات الأفكار.... فالاذان بأقراطها حالية، والأذهان من أسماطها غير خالية.... وما هذه القلادة المنظومة والروضة الممطورة إلا قصيدة من الرجز غير مشطورة عارضت بها قصيدة أبي بكر بن دريد المقصورة....»[19].

وفي العصر الحديث، ظلت المقصورات عاجزة عن أن تثير اهتمام الدارسين. وإذا كان مهدي علام قد انفردَ أو كاد[20] بدراسة لفت فيها الانتباه إلى هذا النوع من القصائد، فإن دراسته هذه، في مجملها[21]، انصرفت إلى الجوانب الدلالية محاولة استبعاد البناء الشكلي رغم أن التسمية نفسها مستمدة من طبيعة القافية. ففي حديثه عن خصائص المقصورة، يتعمد الدارس أن يصرف القارىء عن ارتباط التسمية بالروي فيقول : «لا نقصد بالمقصورة هنا أية قصيدة مقصورةِ القافية، فعددُ هذا النوع يُعَدُّ بالمئات، إذ يكاد لا يوجد شاعرٌ عربي دون أن يحتوي ديوانه على قصيدة أو أكثر من هذا الروي، وإنما نقصد طرازاً خاصاً من القصائد، يمتاز إلى اشتراكه في الروي المقصور، بعدة خصائص أخرى في الأغراض التي يعالجها به والأسلوب الذي يعالجها به. وبعبارة أخرى، لا ندخل في هذه المجموعة إلا كل قصيدة سماها صاحبها «مقصورة» محاكيا فيها طرازاً خاصا، ومتأثرا في إنشائها بشاعر سبقه بمقصورة معترف بها»[22]. ولا يُخفي الدارس ميله إلى بحث المقصورة من خلال صورتها المتأخرة التي

---

(18) متقاربية ابن مكي وطويلية ابن عبد البر.

(19) قصائد ومقطعات، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجي : ت.بلخوجة ص.11. وقد تجاوزت منظومة حازم هذه ألف بيت، ومطلعها :

لله ما قد هِجتَ يا يوم النوى على فؤادي من تباريح الجوى

(20) يُشير بلخوجة إلى دراسة لكارسيا كومز عن مقصورة حازم نشرت سنة 1933. قصائد ومقطعات : ص.16.

(21) أشار الدارس إلى تأثر شعراء المقصورات بالألف المقصورة في فواصل بعض الايات القرآنية.

(22) أبو الحسن حازم القرطاجني وفن المقصورة في الأدب العربي ص.19.

يغلب عليها طابع النظم، لذا نجده يفرق غير متحفظ بين ما اعتبره مقصورات معترفا بها، وما كان في رأيه يفتقر إلى هذه السمة. إن المقصورة لدى مهدي علام تتحول إلى مجموعة من المقاطع الدلالية المتراكمة، يصرف الشاعر عنايته إلى تجميعها. وكل المقصورات المعترف بها لديه، «تشترك في أنها إلى جانب الغرض الرئيسي الذي قيلت من أجله، تحتوي على عدة أغراض إضافية من حيث علاقتها بالغرض الأساسي...»[23] وليس في هذه النظرة ما يُميز الدارسَ عن الشراح القدامى الذين حصروا قيمة المقصورات في معانيها، ولم ينظروا إليها إلا باعتبارها مجموعة من الدلالات.

والحديث عن إشكالية الروي في المقصورة مرتبط بالحديث عن نشأة هذا الفن في الأدب العربي، ولا أقصد هنا النشأة النظرية، وإنما أقصد تاريخ أقدم المقصورات التي وصلتنا. فقد رسخ في الأذهان ان تاريخ المقصورة يبدأ مع مقصورة مطولة لابن دريد في مدح ابني ميكال[24]، مطلعها :

إما تري رأسي حاكى لونه	طرة صبح تحت أذيال الدجى
واشتعل المبيض في مسوده	مثل اشتعال النار في جزل الغضى
وغاض مَاءَ شِرَّتي دهرٌ رمى	خواطرَ القلبِ بتبريح الجَوى
وآض روض اللهو يَبْساً ذاويا	من بعد ما قد كان مَجَّاجَ الثرى[25]

لكن نصاً للمسعودي[26] يفيد أن بعض العباسيين سبق ابن دريد إلى نظم هذا النوع من القصائد. وإذا استأنسنا بأبيات مقصورة أخرى نسبها صاحب الأغاني إلى السموأل[27] مَرةً، وإلى ورقة بن نوفل مرة أخرى، أمكن الاطمئنان إلى وُرُود هذا الروي في بعض الأشعار الجاهلية وإلى أن المقصورات كانت من بين المرويات الجاهلية التي نقلها رواة الشعر الأقدمون. هذا الارتباط بين المقصورة والعَصر الجاهلي، دفع مهدي علام، عند حديثه عن النشأة، إلى التفرقة بين الروي المقصور والمقصورات المعترف بها[28]. فالعصر الجاهلي ــ في رأيه ــ لم يعرف

(23) أبو الحسن حازم القرطاجني وفن المقصورة في الأدب العربي، ص.20.

(24) ألَّفَ لهما كتاب الجمهرة.

(25) شرح مقصورة ابن دريد. ص.14.

(26) مروج الذهب 307/9 حيث يقول : «وقد سبق إلى المقصورة أبو المقاتل نصر بن نصير الحلواني في محمد بن زيد الداعي... بقوله : قفا خليلي على تلك الربىٰ...». ولعل مهدي علام كان سباقا إلى الانتباه إلى هذا النص.

(27) الأغاني 108/3، 111، 112، 127، وانظر 100/13، 163/9.

(28) «...يجدر بنا أن نُنبِّه هنا على أننا لا نقصد المقصورة الفنية كما تكلمنا عنها، وإنما نقصد القافية المقصورة في أي طراز من الشعر. وقد ظهرت هذه القافية بعد الاسلام في الشعر ظهوراً جعلها مألوفة... فيكاد لا يوجد ديوان لشاعر دون أن يحتوي على قصيدة أو أكثر من هذه القافية». أبو الحسن وفن المقصورة. ص.27.

إلا أشعاراً أولية قليلة غير شائعة قافيتها ألف فقيرة الموسيقى، وجدت في الفواصل القرآنية المقصورة ما مكنها من الذيوع بين الشعراء[29]. وبعد الاشارة إلى جميع الايات التي فصلت بالألف المقصورة، يعود إلى تأكيد فرضيته قائلا : «أليس من حقنا إذن أن نطمئن إلى دعوانا أن دوام التلاوة لهذه الأيات الكثيرة الورود في القرآن، قد خلف في آذان مستمعيها من الشعراء ألفة لهذا الطراز من القافية، لم يكونوا يعهدونها في أشعار الجاهليين إلا في صورة قليلة مستحيية لا تكاد تبدو في شعرهم إلا متوارية وراء خجل الندرة»[30]. هذا الربط بين الأثر القرآني وذيوع «القافية المقصورة» لم يكن إلا مقدمة سعى الدارس من ورائها إلى البرهنة على أن التاريخ الفني للمقصورات لم يبدأ إلا مع مقصورتي الحلواني وابن دريد. ويشاء الدارس حفاظاً على انسجام نظريته أن يجعل التسمية نفسها تسمية متأخرة، فقد «وجدت القافية المقصورة في العصر الجاهلي في صورة أقرب إلى التجربة منها إلى الرسوخ، ثم جاء القرآن فَثَبَّتَ قدمها بوفرة ما فيه من السجع الذي على نسق هذه القافية. ثم جاء شاعر كالحلواني مثلا، فاتخذ هذه القافية لقصيدة طويلة نحا فيها نحوا خاصا، ثم سماها هو أو معاصروه «المقصورة»، وجاء ابن دريد وهو الاستاذ الضليع في اللغة والشاعر البارع فحاكى طلائع الشعراء المقصوريين في قصيدة كان مقدرا لها أن تصبح هي النموذج المعروف للمقصورات»[31]. إن النظرية التي يدافع عنها الدارس، تؤدي بالضرورة إلى التسليم بوجود نوعين من المقصورات، الأولى أشعارٌ وقصائد تبنى على الروي المقصور دون أن تسمى مقصورات، وهي التي وصفها الدارس بأنها توجد بالمئات[32]، والثانية مطولات متأخرة متنوعة المقاطع الدلالية تستحق ـــ في رأيه ـــ اسم المقصورة الفنية[33]، لتنوع أغراضها ومعانيها وغزارة مفرداتها وغريبها، ووضوح نزعة المعارضة فيها، دون أن يكون للعامل الصوتي أي أثر في ربط هذا النوع بالنوع الأول.

إن التفريق الوهمي بين المقصورة المعترف بها، والمقصورة غير المعترف بها، مع الاعتراف باشتراكهما معا في نفس الروي، يمكن أن يفسر بتحول بؤر الهيمنة من المستوى الصوتي إلى المستوى الدلالي، وهو تفسير قابل للاستثمار، لكن هذا التحول نفسه، الذي تجلى في تسلط الدلالة على الصوت يمكن أن يفسر بحدوث خلل ما في مرحلة ما، أدى

(29) نفسه. ص.27.

(30) نفسه ص.29.

(31) نفسه ص.30.

(32) أبو الحسن وفن المقصورة. ص.19.

(33) نفسه. ص.27.

إلى ضياع الروي وفقدانه لهويته الموسيقية الصوتية. وهذا الضياع هو الاشكالية التي يُحاول هذا المدخل الدارسي التنبيه إلى مشروعية بحثها.

يتضح بالرجوع إلى طرق الرواية العلمية للشعر، عند القدماء، أن المرويات الشعرية كانت تنتقل إلى الأجيال المتأخرة من العلماء، عبر سلسلة إسنادٍ يُشِيرُ فيها الراوية العالم بدقة، معنعنا، إلى المصدر الأول لما يرويه. إلا أن الذي يلاحظ أن هذه السلسلة مهما طالت واختلف رجالها، تكاد تقف عند مرحلة واحدة يُروى فيها عن أبي عمرو وحماد وطبقتهما. وبين هذه المرحلة والعصر الجاهلي فراغ لا يستبعد أن الذاكرة الجماعية، من خلال مرويات الأعراب، كانت تتولى ملأه. ويعني هذا أن مرويات الأعراب كانت الجسر الثقافي الذي عبر عليه الرواة إلى المرحلة الجاهلية، لتجميع موروثاتٍ ثقافية مكنتهم من تأسيس علومهم التي تخصصوا فيها. ويظهر أن الرواية غير العلمية ـــ أقصد رواية الأعراب ـــ ظلت بضاعة يروجها هؤلاء، إلى جانب المرويات العلمية، التي تفرغ لها الرواة الجدد. إلا أن هذا الازدواج في النقل لم يكن ليستمر طويلا، فنزعة التنقيح والتقعيد، والرغبة في استبعاد الشواذ(34)، واتساع عملية التدوين، عوامل كانت تنذر بتسلط الرواية العلمية وتقلص الرواية التلقائية، رغم تمسك الأعراب الرواة بها حتى القرن الرابع(35). لقد أصبحت المرويات التي تخرج عن القواعد العلمية المستحدثة، موروثا يضايق العلماء بعد أن كان يغريهم، وكان هذا التضايق يبدو جليا في رفض هؤلاء أو تصحيحهم لما ينشده الأعراب أمامهم، فالأخفش وهو يتحدث عن عيوب القافية يورد شعرا جمع فيه صاحبه بين اللام رويا، والباء والميم والراء، ثم يقول : «وهذه القصيدة كلها على اللام، والذي أنشدها عربي فصيح لا يحتشم من إنشاده كذا، ونهيناه غير مرة، فلم يستنكر ما يجيىء به. ولا أرى قول الشاعر :

قد وعدتني أم عمرو أن تا
تَمْسَحَ رأسي وتفلينـــي وا
وتمسح القنفاء حتى تـنـتـا

إلا على هذا»(36)

ويمكن حصر المراحل التي مرت منها رواية الأعراب للموروثات الثقافية، الجاهلية والقديمة في أربع مراحل، مرحلةٍ تفرد الأعراب فيها بالرواية وأخرى شارك فيها العلماء الأعرابَ في الرواية، وثالثة، تقلصت فيها روايات الأعراب وأصبحت خاضعة لسلطة الرواية العلمية، ومرحلة رابعة

(34) اعتبروها شواذ بالقياس إلى النظام الذي وضعوه وافترضوا سلامته وشموليته.

(35) أورد صاحب الفهرست اسماء بعضهم، انظر ص.66 وانظر كتاب الأعراب الرواة.

(36) كتاب القوافي للأخفش. ص.47.

ضاعت فيها مرويات الأعراب أو تحولت إلى ثقافة شعبية يتجاهلها العلماء. والغالب أن المرحلة الأولى التي كانت الرابط الرئيسي بين الموروث الشعري الجاهلي، وعصور التدوين، مكنت الرواية الشفوية من أن تكون وسيلة للنقل الدقيق السليم للمرويات المسموعة والمحفوظة. والتاريخ الأدبي مدين لهذه المرحلة برواية أشعار قديمة اعتبرها العلماء المتأخرون مختلفة سقيمة(37).

وإذ كانت المقصورات الأولى بعضاً من هذا الموروث الشعري الذي نقلته الرواية الشفوية، فالمفترض أن الانشاد كان وسيلة الأعرابي إلى نقل المقصورة، وهي وسيلة كانت تعتمد على العناية بالأصوات عناية لا نشك في أنها استطاعت أن تحافظ على القيمة الصوتية للروي المقصور محافظة مكنته من أن يؤدي وظيفته الشعرية كغيره من حروف الروي في القوافي العربية.

إن مرحلة الرواية المزدوجة، رواية الأعراب والعلماء، التي عرفت استمرار النقل الشفوي للمقصورات، كانت تهيىء لتسلط المُدوَّن على المسموع، وهو التسلط الذي أصبح واضحا في المرحلة الثالثة التي نفترض تحول المقصورة فيها إلى قصيدة شاحبة القافية. ويبدو أن بداية الضياع الصوتي للمقصورة ارتبطت ارتباطاً مباشراً بتغير وسيلة النقل، وحلول التصوير والخط محل المشافهة لدى العلماء، هذا التحول انتهى إلى مرحلة أصبحت فيها ألف الوصل في القوافي ذات الروي المفتوح، تحجب الهوية الموسيقية الصوتية للروي المقصور. ويتضح هذا التداخل بين الألفين في وصف ابن عبد ربه للروي المقصور وصفاً يجعله تكرارا صوتيا لألف الوصل، يقول صاحب العقد : «ومن بنى شعرا على (اهتدى) فجعل الدال رويا جاز له أن يجعل مع ذلك (أحمدا). وإن جعل الألف من (اهتدى) حرف الروي لم يجز معها أحمدا، وجاز، له معها (بشرى) و(حبلى) و(عصا) و(أفعى)..»(38). ان هذا الخلط الصريح بين ألف الوصل وألف المقصورات كان نَتيجة حتمية لاعتماد العلماء في مرحلة ما على صور ورسوم محدودة عجزت عن نقل كل الأصوات التي اعترف العلماءُ أنفسهم بفصاحتها. ومما يجعلنا نطمئن إلى أن هذا الخلل في النقل الصوتي قد حدث، أمران : الأول : يتمثل في تعدُّد القراءات القرآنية وتنوعها ووضوح طرقها نتيجة تمسُّك علماءِ القراءاتِ بالنقل الصوتي الدقيق لكل قراءة مُعتمدين على السَّماع ثم على وضع علاماتٍ لاحقة للصور تمكن القارىء من تحويل الصوت المسموع إلى مرسوم مخطوط أو تحويل المخطوطِ إلى صوت مسموع، دون خلطه بالأصوات القريبة منه أو المشابهة له. ويعتبر علم رسم المصاحف عند القراء، شاهدا على

(37) انظر رأي ابن طيفور — مثلا — في بائية عبيد : المنثور والمنظوم : ص.36. ورأي أبي العلاء في أبيات بيهس : الصاهل والشاحج ص.451.

(38) العقد الفريد 502/4.

العناية التي أولاها العلماء للوصف المكتوب لأصوات القرآن وحروفه، وهي عناية لم تحظَ بها المرويات الشعرية القديمة عند التدوين الخطي[39]. أما الأمر الثاني الذي يؤكد حدوثَ الخلل، فيتمثل في كون اللغويين والنحاة ظلوا حتى القرن الرابع يعترفون بوجودِ أصواتٍ لغوية فصيحة تزيد على الأصوات التي تُشير إليها الصورُ التسع والعشرون[40]. فسبويه يذكر بعد الحروف التسعة والعشرين ستة أحرف فصيحة[41] فضلا عن سبعة أحرف أخرى لا تستحسن في قراءة القرآن ولا في الشعر[42]. وإذا كانت هذه المجموعة الأخيرة قد اعتبرت غير مقبولة في الاستعمال الفصيح، فإن إشارة سيبويه إلى أن الحروف الستة الأخرى كان «يؤخذ بها وتستحسن في قراءة القرآن والأشعار»[43]، تعد إشارة صريحة إلى أن قراءة الشعر في عصر مؤلف الكتاب كانت تخضع لتوجيه صوتي يتجاوز الحدود التي يمكن أن يقف عندها قارىء النصوص غير الشعرية. إلا أن ربط هذه القراءة بالاستحسان يوحي بأن رسوخ نزعة القياس والتقعيد لدى العلماء والنحاة، كانت تدفع المحصلين نحو تناسي الأصواتِ التي تناستها الصور الخطية رغم حضورها المقبول في الاستعمال الشفوي. ويقوي هذا الافتراض أن المُبرد عندما ردَّد ما كتبه سيبويه عن الحروف الفرعية، اكتفى بالتنبيه إلى أن هذه الأصوات تجري على الألسنة وتوجد في المشافهة[44]، دون أن يقرن ذلك بالاشارة إلى استحسانها أو عدمه في قراءة الأشعار. وإذا أضفنا إلى هذا، تنبيه سيبويه القارىء إلى أن هذه الحروف الفرعية جيدِها ورديئها «لا تتبيَّن إلا بالمشافهة»[45]، أمكن الاطمئنان إلى أن رواة[46] الشعر في القرن الثاني والثالث ــ خلافا لما كان عليه القراء ــ لم يكونوا يهتمون كثيرا بوضع علامات خطية تسجل السمات الصوتية الفصيحة التي كانت تُحترم عند قراءة الشعر وإنشادِه. وإذا افترضنا أن الرواة الأعراب والرواة العلماء، حتى عصر المبرد، ظلوا أثناء الانشاد، يحققون لروي المقصورات قيمة صوتيةً ما، تميز الألف المقصورة عن ألف الوصل، فسيكون من المتأكد أن هذا التحقيق الصوتي، ظل مقصوراً على الاستعمال الشفوي لعجز الخط العربي ــ عند تدوينِ الاشعار، دون

(39) يشير سبويه إلى علامة يعرف بها الاشمام. الكتاب. 169/4.

(40) عدد الحروف عند سيبويه تسعةٌ وعشرون حرفاً أصليا وعند المبرد ثمانية وعشرون. انظر الكتاب : 431/4. والمقتضب 192/1.

(41) تستحسن في قراءة القرآن والأشعار. الكتاب 432/4.

(42) نفسه 432/4.

(43) الكتاب : 432/4.

(44) المقتضب : 192/1.

(45) الكتاب : 432/4.

(46) المقصود الرواة العلماء.

الاستعانة بالعلامات الصوتية[47] ـــ عن التسجيل الخطي للقيمة الصوتية التي تفترض أن روي المقصورة يُميز بها.

لقد كان الانشادُ صناعة لازمتِ الشعر وروايته، معتمدة على وسائلها وقوانينها التي مكنتها من الاحاطة بالموروث الشعري باعتباره ظواهر لغوية صوتية متنوعة، قابلة للتسجيل، دون أن يكون التعدد والتنوع عائقاً يمنع المنشد من التحكم الصوتي في مروياته الشعرية. ورغم ميل العلماء المتزايد إلى التقعيد والقياس ونفورهم من الشواذ والانماط المتمردة على قواعدهم، فقد استطاعت بعض الظواهر التي كانت تنتمي إلى نظام الانشاد، أن تفرض نفسها على العلماء، وتتسرب إلى مباحثهم النحوية[48]. وباب الضرائر الشعرية نموذج صريح لهذا التسرب[49].

وإذا كان ضَيَاعُ المقصورة قد بدأ مع عجز الخط عن تصوير القيمة الصوتية للروي المقصور، فإن تقلص الانشادِ، واحتواء فن الغناء له[50]، كان المرحلة التي يحتمل أن يكونَ روي المقصورات قد فقد فيها هويته الصوتية الموسيقية. وسأحاول في هذا المدخل الدراسي اختبار طبيعة الروي المقصور الصوتية، من خلال ربطه ببعض ظواهر الانشاد التي وردت الاشارة إليها عرضاً أو عن قصد في المصادر القديمة.

يفرض علينا، هذا الاختبار التفريق المبدئي بين ما هو صوتي وظيفي في النظام الصرفي، وما هو صوتي فيزيائي في النظام الموسيقي القافوي وأقصد بهذا أن علاقةَ التبعية التي يقيمها النحاة القدماء بين الأصل وفروعه، عند حديثهم عن الحروف العربية (الأصوات الوظيفية)، باعتبار الانتقال من الأصل إلى الفرع عند بناء الألفاظ، تحولا لا يؤثر في المعنى، تُصبح علاقةً ملغاة داخل النظام القافوي. فالروي في هذا النظام يحمل قيمة صوتية فيزيائية ـــ قبل أن تكون وظيفية ـــ تضيق المجال الصوتي للفونيم[51]، بل وتلغيه أحيانا، عندما يتم التعارض[52] بين الصوت الكم، والصوت الوظيفة في القافية ذات الوجه الصوتي والوجه الدلالي. ويمكن توضيح ذلك من خلال الوقوف على الأبيات الشعرية الاتية[53].

---

(47) استغل علماء القراءات هذه العلامات، واستطاعوا المحافظة على طريقة النطق الموروثة.

(48) انظر مثلا حديثهم عن تنوين الترنم والتنوين الغالي.

(49) رغم محاولة النحاة اخضاع الضرائر للقياس من خلال حصرها، وتفريقهم بين المستحْسن منها والمستقبح.

(50) انظر باب الانشاد الذي أورده ابن رشيق في عمدته، باعتباره آخر ما يمكن أن يتعلم في صناعة الشعر.

(51) أي أن المنشد لا يستطيع أن يحقق روي أبياتِ نفس القصيدة بطرق مختلفة.

(52) أقصد هنا التعارض بين اللغة الشفوية المروية، والأبنية اللغوية التي وصفها النحاة المتأخرون بالفصاحة وتبنوها.

(53) الانصاف : 119/1. ولسان العرب : 101/2.

ــ نَيا نَقبَّنح اللّهُ بَنِي السِّعْلَاةِ
عَمْرو بْنَ يَرْبُوعٍ، شِرَارَ النَّاتِ
لَيْسُوا أعِفَّاءَ، وَلَا أكْيَاتِ

ــ صوتي الوظيفي، المرتبط بالنظام الصرفي، يفرض أن يكون البناء :

يا قبح الله بني السعلاةِ
عمرو بن يربوع شرار الناسِ
ليسوا أعفـاء ولا أكـيـاسِ

ــ يلغي العلاقة الصوتية بين روي البيت الأول (التاء) وروي البيت الثاني والثالث (السين)، ــ في النظام الوظيفي[54]، صوت مغاير للسين. أما النظام القافوي، فيرفض هذا البناء ــ وتظل العلاقة الصوتية، فيه، قائمة بين روي البيت الأول والثاني والثالث، سواء جعلنا التاء ــ في :

يَا قَبَّحَ اللّهُ بَنِي السِّعْـــلَاسِ
عَمْرَو بْنَ يَربوعٍ شِرارَ الناسِ
لَيْسُوا أعِفَّـاءَ وَلَا أكْـيَـاسِ

ــ أنشدناه كما روي (السعلاة/النات/أكيات)

وفي كلتا الحالين يلاحظ أن التعارض بين النظامين الصرفي والقافوي يؤدي إلى إلغاء الفونيم صوتا ووظيفة، لتصبح التاء والسين صوتاً واحداً غير قابل للتعدد[55].
ــ التعارض بين الكم والوظيفة، ندركه في إنشاد الراجز لرجزه :

يَا ابْنَ الزُّبَيْرِ طَالَمَا عَصَيْكَا
وَطَالَمَا دَعَوْتَنَا إلَــيْـكَــا
لَتُجْزَيَنَّ بِالَّذِي أتَـيْـكَــا

---

(54) المقصود النظام الصوتي الوظيفي للغة العربية، ف : كتب # كسب. والحديث هنا عن الأصوات التي وصفها القدماء بالحروف الأصلية، وإلا فمن المحتمل أن تكون التاء والسين عند هذا الراجز فونيما واحدا.

(55) نتحدث هنا عن الوحدة كما تتبينها الأسماع في نفس البيئة اللغوية، دون أي اعتبار للفروق الفيزيائية التي يكشف عنها تحليل الأصوات في المختبرات. ونقصد بالتعدد تحول الصوت/الروي إلى صوت آخر مقارب، مع إحساس السمع بالتحول.

بينما القراءة النحوية تؤوله بـ :

يا ابن الزبير طالما عَصَيْتَ
وطالما دعوتنا إلَـيْـكَـا
لَتُجْزَيَنَّ بِالّذِي أتَـيْـتَ

وفي محاولة اختبارنا هذه لروي المقصورات، الذي ينتمي إلى النظام باعتباره عنصراً صوتيا في النظام القافوي الموسيقي قبل أن يكون صوتا وظيفيا في النظام الصرفي، سنكون ملزمين — عند حدوث التعارض بين النظامين — بفصل الروي فصلا مفتعلا عن النظام الثاني حتى نتمكن من إبراز قيمته الصوتية، بل إن هذا التعارض يظهر صريحا في نص قوي الدلالة على الاشكالية التي نناقشها، وردَ في رسالة في القافية نقلها المبرد، يقول فيها صاحبها(56) : «وإذا كانت قافية فيها حبلى وقفا فأحسن ما يكون أن تقول حبلى فتفتح ألفها لأن فتحها لغة، ولا تميل ألف قفا لأنهم لا يميلونها وإن شئت تركتها، يعني حبلى على إمالتها مع قفا، فهو جائز كثير في الشعر لأنهما ألفان جميعا. وقال رؤبة :

دَايَنْتُ أَرْوىٰ وَالدُّيُونُ تُقْضَى فَمَطَلَتْ بَعْضاً وَأَدَّتْ بَعْضَا

ثم قال :

أَصْبَحَ أَعْدَاءُ تَمِيمٍ مَرْضى

فأماله.

أخبرنا أبو عبيدة أن رؤبة كان ينشد مرضي. وزعم أبو عبيدة أن العرب تقول حبليٰ مع قفيا في أشعارها، وكذلك حال هديٰ مع قفـا». إن أهمية هذا النص، على ندرة نظيره (فيما اطلعت عليه)، تتجلى في كونها تضعنا مباشرة أمام إشكالية الروي المقصور، على مستوى التنظير والتطبيق معاً. فالمؤلف يتناول وحدة صوتية هي الألف، عندما ترد في آخر مجموعة من البُنَى الصرفية التي تردُ، هي الأخرى، في أواخر الجمل العروضية النحوية أو الابيات. وهو تناول يؤكد أن الخلل الذي افترضنا حدوثَه في وصفِ القيمة الصوتية للروي المقصور، قد حدث فعلا. ويبرر الاختبارَ الذي نحاول أن نخضع له الروي المقصور، أن النص يقدم ثمانية نماذج، (أربعة منها موصوفَة والأربعة الأخرى متضمنة)، يحتملها البناء الموسيقي الصوتي لقوافي المقصورة.

---

(56) هو أبو عثمان بكر بن بكر بن عثمان. والرسالة موجودة ضمن مخطوط بخزانة القرويين.

I ـ نماذج موصوفة :

	النموذج	الروي	النظام القافوي	النظام الصرفي	الانسجام / الخلل (+) (—)	الخلل / الانسجام (—) (+)
1 ـ	حبلْى ← قفا ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(—) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي حياد صرفي
2 ـ	حبلْي ↙ قفا ←	ممال مفتوح	اختلال	انسجام	(—) تنافر صوتي	(+) استقلال صرفي لكل قافية
3 ـ	حبْلي ↙ قفيا ↙	ممال ممال	انسجام	اختلال	(+) تماثل صوتي	(—) تعارض صرفي
4 ـ	قفي ↙ هدَي ↙	ممال ممال	انسجام	اختلال	(+) تماثل صوتي	(—) تعارض صرفي

II ـ نماذج متضمنة :

	النموذج	الروي	النظام القافوي	النظام الصرفي	الانسجام / الخلل (+) (—)	الخلل / الانسجام (—) (+)
1 ـ	قفـ ← هـدي ↙	مفتوح ممال	اختلال	انسجام	(—) تنافر صوتي	(+) استقلال صوتي
2 ـ	قفـ ← هـدى ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(—) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي حياد صرفي
3 ـ	هـدى ← حسى ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(—) شحوب صوتي	(+) حياد صرفي حياد صوتي

4 —	هذَيْ ↙ حبلَيْ ↙	ممال ممال	انسجام	انسجام	(+) تماثل صوتي	(+) تماثل صرفي

ويحتمل البناء نماذج أخرى مسكوتا عنها في النص، يشير إليها الجدول الاتي :

	النموذج	الروي	النظام القافوي	النظام الصرفي	الخلل / الانسجام (−) / (+)	الخلل / الانسجام (−) / (+)
1 —	حبلى ← مسعى ← مغزى ← حبنطى ←	مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(−) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي حياد صرفي
2 —	حبلى ↙ مسعى ↙ مغزى ↙ حبنطى ↙	ممال ممال ممال ممال	انسجام	انسجام	(+) بروز وتماثل صوتي	(+) تقارب صرفي ؛ إلحاق الواويات باليائيات
3 —	حبلى ← مسعى ← مغزى ↙ حبنطى ↙	مفتوح مفتوح ممال ممال	اختلال	انسجام	(−) تنافر صوتي	(+) استقلال صرفي لكل قافية
4 —	سعى ← قضى ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(−) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي، صرفي
5 —	سعى ↙ قضى ↙	ممال ممال	انسجام	انسجام	(+) بروز وتماثل صوتي	(+) تماثل صرفي
6 —	غزا ← دعا ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(−) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي، صرفي
7 —	غزا ↙ دعا ↙	ممال ممال	انسجام	اختلال	(+) بروز وتماثل صوتي	(−) شبه شذوذ صرفي

— [illegible]	سعى ← غزا ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(—) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي، صرفي
— [illegible]	سعى ↙ غزا ↙	ممال ممال	انسجام	اختلال	(+) بروز وتماثل صوتي	(—) تعارض صرفي
1[illegible] —	سعى ↙ غزا ←	ممال مفتوح	اختلال	انسجام	(—) تنافر صوتي	(+) استقلال صرفي لكل قافية
11 —	قفا ← عصا ←	مفتوح مفتوح	اختلال	انسجام	(—) شحوب صوتي	(+) حياد صوتي حياد صرفي
12 —	قفا ↙ عصا ↙	ممال ممال	انسجام	اختلال	(+) بروز وتماثل صوتي	(—) شذوذ صرفي

ن المقابلة بين النظامين القافوي والصرفي، من حيث انسجام العناصر واختلالها، تكشف ـ عن أن التعارض بينهما ـــ باستثناء النموذج الذي تمال فيه بنات الياء[57] ـــ يكاد يكون مصقا. والعامل الصوتي المؤثر في هذا التعارض هو ملازمة روي المقصورة لصورته الشاحبة، صورة الألف المفتوحة[58]، وانحرافه عن هذه الصورة، وهو ما سأحاول بحثه من خلال فرضية الأولى فرضية الروي الممال.

1 ـــ عرف القدماء الامالة بأنها النحو بالألف نحو الياء[59] أو بالفتحة نحو الكسرة، وهي ظاهرة صوتية نقلتها القراءات القرآنية، وأقرها اللغويون، إلا أن تناول هؤلاء للامالة كان يرفض ضمنيا خروجها عن القياس والتعليل. فكل إمالة لا تقبل التعليل تصبح غير مستحقة لأن تذكر و يهتم بها، فالمبرد الذي ينبه إلى أن الميل بالألف نحو الياء لا يكون «إلا لعلة تدعو إليه»[60]، يقول مُستبعداً الألفاتِ التي تمال لغير علة : «وليس كل ألف تمال لعلة إلا نحن

(57) النموذج 4 في الجدول الثاني، والنموذجان 2 و 5 في الجدول الثالث. وكلها تمثل حالة واحدة هي إمالة بنات الياء. وهي الحالة الوحيدة التي يختفي فيها التعارض بين النظامين.

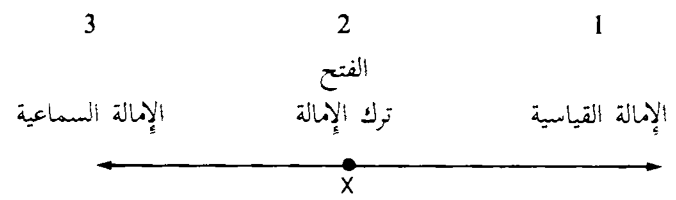
(58) الفتح أو النصب ترك إمالة الألف وتفخيمها.

(59) انظر مثلا المقتضب 42/3. واطلقوا على الامالة أيضا مصطلح الإجناح. الكتاب 218/3.

(60) المقتضب 42/3.

ذاكروها»(61). ورغم اعتراف العلماء بوجود إمالات غير قياسية(62)، كان حديثهم عن الامالات الجائزة والممتنعة، والفتح الواجب، يبرر سكوتهم عن الامالات السماعية المتمردة على الأقيسة اللاحقة التي وضعوها. هذا التقييد الصرفي القياسي للاستعمال الصوتي السماعي يجعل روي المقصورة قابلا لأن يختبر في محور الامالة عبر ثلاثة مواقع ممكنة :

1) موقع الإمالة المقيدة القياسية.
2) موقع الإمالة المتروكة : الفتح.
3) موقع الإمالة السماعية المطلقة.



في الموقع الأول تكون القيمة الصوتية للروي ثانوية غير فعالة أمام التحكم الصرفي في إمالة الألف. فإذا كانت إمالة الروي المقصور، في هذا الموقع، ممكنة جائزة في الأبيات التي تنتهي بحبلىٰ وهدىٰ وسعىٰ وأغزىٰ، لانتساب الالف فيها صرفياً إلى الياء(63)، فإن نفسَ الإمالة تكون ممكنة غير جائزة في ما انتهى من الأبيات بعصا وقفا وأمثالهما، لانتساب الألف فيها إلى الواو. وينجم عن هذا التقييد الصرفي للإمالة أن الروي في نفس المقصورة يمال في أبيات ويفتح في أخرى، مما يجل الروي في السمع، رويين. وهو ازدواج يتعارض والتشاكل الصوتي الموسيقي الذي بنيت عليه قوافي الشعر القديم.

أما الموقع الثاني، موقع فتح الألف وترك إمالتها، فيعتبر المجال الذي حصر فيه روي المقصورة، وهو مجال يفرغ فيه الروي المقصور من صورته الصوتية، وتلغى فيه الإمالة فتصبح المقصورة قصيدة مبْنية على روي «غير مسموع»، تختفي معه مشكلة التعارض أو الجمع المستقبح ـــ لدى العلماء ـــ بين بنات الواو وبنات الياء(64). وتؤكد بعض النصوص أن الشعر ظل ينشد بإمالة الألِف حتى عهود متأخرة، لكن هوى العلماء كان مع الألف المفتوحة التي اعتبرت لغة فصيحة تجنب العالم مشقةَ التأولِ والتعليل التي تصاحب إثبات الألف الممالة. فالمبرد الذي يحس باضطراب القاعدة عند اجتماع مجوزات الإمالة وموانعها، يجد في

(61) المقتضب 42/3.
(62) الكتاب 127/4.
(63) المقتضب 45/3.
(64) عند الامالة.

فتح(65) الألف اختياراً يرتفع به التعارض بين العلل : «تقول مررت بقادر يا فتى، وترك الإمالة حسن لقرب المستعلية من الألف وتراخي الراء عنها. وينشد هذا البيت على الإمالة والنصب حسن»(66).

إن الالفَ المفتوحة باعتبارها اختياراً صرفيا ثانيا، عند اللغويين القدماء تجعلنا نطمئن إلى أن هذا الموقع الثاني، الذي قد نتوهمه نقطة تلاقٍ بين النظام القافوي والنظام الصرفي، لا يحتمل لا النظام الصرفي وحده، لأن انتقال الروي المقصور إلى هذا الموقع لا يمكن أن يتم إلا بعد انفصال الروي المقصور عن نظامه القافوي. وقد تجلى هذا الانفصال فعلا، في تحول المقصورة إلى قصيدة لا روي لها. ويظل الموقع الثالث الاحتمال الذي يمكن روي المقصورة من البروز والتحقق. فالنظام الصوتي القافوي في هذا الموقع مستقل عن النظام الصرفي وقوانينه. وإذا كان العلماء يكتفون من الإمالة بالمتوسط منها، لوفائه بالغاية، وهي الإشارة إلى أن أصل الألف ياء، فإن التحقق الصوتي للروي المقصور لا يتم الا من خلال الإمالة الشديدة التي تجعل السمع يدرك الانحدار الصوتي الشديد من الألف نحو الياء. ففي الشدة التي رفضها العلماء تحقق صوتي صريح يلغي الشحوب الموسيقي الذي يلازم الروي المقصور في صورته التي وصلتنا، صورة الألف المفتوحة. إن الإمالة في هذا الموقع، إمالة سماعية مطلقة تتجاوز الأصول الصرفية للكلمات، لتصبح عنصراً صوتيا قوي الفاعلية في الموسيقى الشعرية. ونجد لدى أحد علماء الموسيقى في القرن الرابع، ما يؤكد أن الإمالة كانت من بين العناصر الفاعلة موسيقيا، في الأقاويل الشعرية عند العرب. ففي الباب المخصص للحديث عن قرن الألحان بالأقاويل الشعرية ينتهي الفارابي إلى وصف اثني عشر مصوتا طويلا يتبينها السمع، فالمصوتات الطويلة لديه «منها أطراف ومنها ممتزجة من الأطراف. والأطراف ثلاثة إما الطرف العالي وهو الألف، وإما الطرف المنخفض وهو الياء، وإما المتوسط وهو الواو. والممزوجة إما ممزوجة من الألف والياء وإما من ياء وواو وإما من ألف وواو. وكل واحد من هذه الثلاثة الممتزجة، إما مائلة إلى أحد الطرفين أو متوسطة غير مائلة، والمائلة إما إلى هذا وإما إلى ذاك. ولما كانت المصوتات الممتزجة بالجملة ثلاثة، وأصناف كل واحد منها ثلاثة، صارت جملتها تسعة. وقد يمكن أن ينقسم كل واحد من هذه، غير أن مسموعات أقسامها تتقارب تقاربا لا يميز السمع بين فصولها ولذلك ينبغي أن يقتصر منهاعلى هذه التسعة ويجمع إليها الأطراف الثلاثة فتصير

---

(65) يستعمل المبرد مصطلح فتح ونصب عند الحديث عن ترك الامالة. انظر المقتضب 42/3، 46، 47، 48.

(66) المقتضب 48/3. والبيت المشار إليه هو :

عسىٰ الله يُغني عن بلاد ابن قادر ... بِمُنْهَمِرٍ جون الرباب سكوب

أصناف المصوتات الطويلة المنفصلة بفصول بينة في السمع، اثني عشر مصوتا»[67].

فالألف المفتوحة أو الطرف العالي، تتحقق موسيقيا عند الفارابي عبر ثماني ألفات أخرى، يهمنا منها في هذه الفرضية الأولى، الممتزجة من الألف الطرف والياء الطرف المتميزة بميلها نحو الياء وابتعادها عن التوسط، أي بما وصفناه من قبل بالإمالة الشديدة. فالروي المقصور في هذا الاختيار الأول، يجد في الإمالة الشديدة للألف تحققا صوتيا يتبينه السمع باعتباره رويا، ويميز بينه وبين ألف الوصل التي تتولد عن مد حركة الروي في القوافي ذات المجرى المفتوح :

نـأت دار لـيـلـى فـشـط الـمـزار فعيناك ما تطعمان الكرىٰ/الكريٰ[68] ⸝
ومـر بـفـرقـتـهـا بـارح وصدق ذاك غراب النوىٰ/النويٰ ⸝

2 ــ **فرضية الألف المفخمة** : يظهر من ندرة النصوص التي تناولت ظاهرة التفخيم ــ بالقياس إلى ما كتب عن الإمالة ــ أن موقفهم من هذه الظاهرة الصوتية كان مضطربا. فسيبويه يشير عند حديثه عن الحروف الفرعية الفصيحة، إلى ألف التفخيم ثم يعقب بالتنبيه إلى أن المقصود ألف التفخيم «بلغة أهل الحجاز في قولهم الصلاة والزكاة والحياة»[69]. ولعل إلحاق سيبويه ألف التفخيم بالحروف الفرعية الفصيحة كان مرتبطا بورودها عند قراء الحجاز. فالزمخشري في تفسيره لسورة إبراهيم يقول مشيرا إلى ورود ظاهرة التفخيم في بعض القراءات : «فإن قلت لم كتب «الضعفواء» بواو قبل الهمزة، قلت : كتب على لفظ من يفخم الألف قبل الهمزة، فيميلها إلى الواو، ونظيره علمواء بني اسرائيل»[70]. وفي مقابل هذا الاعتراف بفصاحة ألف التفخيم في بعض القراءات، نجد ابن الجزري في منظومته في التجويد، يحذر من تفخيم الألف[71]. ويمكن تفسير هذا الاضطراب باضطراب مفهوم مصطلح التفخيم نفسه. فبينما يذهب الزمخشري مثلا، إلى أن التفخيم هو إمالة الألف نحو الواو[72]، يذهب علماء آخرون إلى عدة تفسيرات تزيد المصطلح غموضاً. فالسيوطي يقول بعد نهاية كلامه عن الإمالة : «كره قوم الإمالة لحديثِ «نزل القرآن بالتفخيم»، وأجيب عنه بأوجه أحدها أنه نزل بذلك ثم رخص في الإمالة، ثانيها أن معناه أنه يقرأ على قراءة الرجال لا يخضع الصوت فيه

---

(67) كتاب الموسيقى الكبير : 1074/2.

(68) وضع القراء للإمالة علامة بمداد أحمر. ونرمز إليها هنا بنقطتين تحت الألف المقصورة وبـ : ⸝ . والبيتان من مقصورة نسبها ابن طيفور إلى أبي البيداء وغيره. المنثور والمنظوم ص.80.

(69) الكتاب 432/4.

(70) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل... 373/2.

(71) وحاذرن تفخيم لفظ الألف. متن الجزرية في فن التجويد ص.1.

(72) الكشاف 373/2.

ككلام النساء، ثالثها أن معناه أنزل بالشدة والغلظة على المشركين... رابعها أن معناه بالتعظيم والتجليل.... خامسها أن المراد بالتفخيم تحريك أوساط الكلم بالضم والكسر في المواضع المختلف فيها دون إسكانها.... ويؤيده قول أبي عبيدة : أهل الحجاز يفخمون الكلام كله الا حرفاً واحداً عشرة فإنهم يجزمونه، وأهل نجد يتركون التفخيم في الكلام إلا هذا الحرف، فإنهم يقولون عشرة بالكسر، قال الداني فهذا الوجه أولى في تفسير الخبر»(73).

إن سكوت اللغويين القدماء عن ظاهرة التفخيم في مباحثهم، كان منسجما مع البحث المسهب الذي خصوا به الإمالة، محاولين إخضاعها للتعليل والقياس. وإذا كان تغليبهم الصرفي لبنات الياء على بنات الواو، قد سوغ جواز إمالة الألف في كل قافية، سوى ما انتهى بعصا وقفا وأمثالهما، نحو الياء، فإن إثبات التفخيم باعتباره ظاهرة فصيحة سيكون مناقضاً لتجويزهم الإمالة في أبنية تنتمي ألفاتها صرفيا إلى الواو. لذا لم يكن مستغربا أن يضطرب التفخيم ويتأرجح بين اللغة الفصيحة واللغة الرديئة : «قال الداني الفتح والإمالة لغتان مشهورتان على ألسنة الفصحاء من العرب الذين نزل القرآن بلغتهم. فالفتح لغة أهل الحجاز، والإمالة لغة عامة أهل نجد من تميم وأسد وقيس..... قال فالإمالة لاشك من الأحرف السبعة ومن لحون العرب وأصواتها. وقال أبو بكر بن أبي شيبه حدثنا.... قال كانوا يرون أن الألف والياء في القراءة سواء، قال يعني بالألف والياء التفخيم والإمالة...... وأما الفتح فهو فتح القارىء فاه بلفظ الحرف ويقال له التفخيم، وهو شديد ومتوسط. فالشديد هو نهاية فتح الشخص فاه بذلك الحرف، ولا يجوز في القرآن بل هو معدوم في لغة العرب. والمتوسط ما بين الفتح الشديد والإمالة المتوسطة. قال الداني وهذا هو الذي يستعمله أصحاب الفتح من القراء»(74). إن الفصاحة التي تتسم بها الإمالة، يؤكدها كون الظاهرة من الأحرف السبعة ومن لحون العرب وأصواتها، أما التفخيم فلا تظهر صورته الصريحة إلا عبر النموذج الشديد منه، الذي لا يجوز في القرآن ولا يوجد في لغة العرب، بينما تظل صورة النموذج المتوسط مبهمة غير واضحة العلاقة الصوتية بالواو. وإذ كان النظام الصوتي الذي ينتمي إليه روي المقصورة يتجاوز معيار الفصاحة الذي تفرضه قواعد اللغويين، فإن صورة التفخيم الشديد التي يشير إليها النص السابق، تصبح من بين القيم الصوتية الصالحة لاختبار الروي المقصور. ونحصر الشدة هنا، في ميل الألف إلى الواو، كما أوضح ذلك الزمخشري في إشارته السابقة. ونجد في كلام الفارابي المتقدم، ما يسمح ــ في سياق الاختبار الصوتي ــ بربط روي المقصورة موسيقيا بأربع ألفات مفخمة يتبينها السمع : الممزوجة من الألف والواو، الممزوجة من الألف

(73) الاتقان في علوم القرآن 93/1، 94.

(74) الاتقان : 91/1، 92.

والواو المائلة نحو الألف، الممزوجة منهما المائلة نحو الواو، الممزوجة منهما المتوسطة بينهما. وإذ كانت الواو في اللغة العربية، تتحقق صوتيا عبر صورة المد الصريح وصورة اللين التي تقربها من الصوامت، فإن صورة الألف الواوية المائلة نحو الواو، ستكون أقدر الاحتمالات الصوتية في اختبار التفخيم، على تقريب روي المقصورة ــ أي الألف الهاوية ــ[75] من نموذج الروي الصامت الذي منح جل[76] القصائد هويتها الموسيقية في الشعر العربي القديم. أما ترك التفخيم الشديد بحثا عن الصورة الفصيحة منه فستكون عودة بالروي المقصور إلى الصورة الشاحبة التي أفقدته هويته الصوتية، وهي الصورة التي تحاول هذه الدراسة الأولية التنبيه إلى إمكانية تخليص الروي المقصور منها :

وقـد شـاقـنـي صـوت قـمـرية	طروب العشي هتوف الضحى/الضُحَى[77] ↖
مـن الـورق نـواحـةٍ باكـرتْ	عسيب أشاءٍ بذات الغضا/الغضَا ↖

3 ــ فرضية البديل اللين : الياء والواو.

الياء أقرب حروف المد إلى الألف من حيث الخفة[78]، إلا أن في قبولها للحركة ما يقربها من الصوامت ويبعدها عن حروف المد لأنها إذا «تحركت خرجت من أن تكون حرف لين، وصارت مثل غير المعتل نحو باء ضربه، وبعد شبهها من الألف لأن الألف لا تكون أبداً إلا ساكنة»[79]. وعندما تختفي حركة الياء تظل الياء ــ مع شبهها بالألف ــ أبين منها في السمع. وفي باب الحرف الذي يبدل مكانه في الوقف حرف آخر أبين منه يشبهه لأنه خفي، يقول سيبويه : «وذلك قول بعض العرب في أفعَى : هذه أفعيْ، وفي حبلىٰ : هذه حبليْ، وفي مثنى : هذا مثنيْ، فإذا وصلت صيرتها ألفا. وكذلك كل ألِف في آخر الاسم»[80]. والأبنية التي يمثل بها سيبويه لتحول الالف إلى ياء لينة، كلمات تبنى عليها وعلى نظيراتها قوافي المقصورة. ولما كانت الياء في أفعيْ وأمثالها، أبين في السمع من الألف في أفعىٰ وغيرها، فإن

(75) يصف سيبويه الألف بالهاوية عندما تكون غير ممالة ولا مفخمة، أي عندما تكون حرفاً أصليا. الكتاب : 435/4، 436.

(76) ظهور السكون أو الحركة على الياء والواو عندما يردان روياً، يجعلهما أقرب إلى الصوامت منهما إلى المصوتات. انظر مثلًا يائية ابن الفارض : سائق الأظعان يطوي البيد طيّْ. ويائية سحيم : عميرة ودع إن تجهزت غاديا. وواوية مهيار : أخوي والعشاق إخوةْ.

(77) لأبي البيداء. المنثور والمنظوم : ص.81.

(78) الكتاب 167/4.

(79) الكتاب 193/4.

(80) نفسه 181/4.

الحديث عن صورة قديمة للمقصورة، كان الروي المقصور يتحقق فيها صوتيا من خلال ـيء اللينة الساكنة يصبح مبرراً. إن الروي في قول الشاعر :

تغنت عليه بصوت لها يهيج للصب ما قد مضىٰ[81]
مطوقة كسيت زينة بدعوة نوح لها إذا دعا

يصبح أقوى في السمع وأبين عندما تنشد الأبيات بتسكين الألف في «مضى ودعا» ليُصبح الروي «مَضَيْ ودَعَيْ».

وشَبه الواو بالألف في سعة المخرج والمد يقربها من الألف ويقرب الألف منها. وفي قبول الواو للحركة قبول الياء لها، ما يجعلها مثلها شبيهة بالصوامت. ولما كان بيان الياء اللينة الساكنة في السمع يبرر حلولها محل الألف في الوقف، فإن في زيادة الواو على الياء في البيان في مثل أفعَيْ وأفعَوْ، ما يجعلها أقدر منها على إبراز قيمة الروي المقصور الصوتية، إذا ما افترضنا ارتباط هذا الروي بالياء أو الواو اللينتين. وقد نقل صاحب الكتاب عن الأخفش الأكبر وغيره من العرب، «أن بعض طيِّيء يقول : أَفْعَوْ لأنها أبين من الياء، ولم يجيئوا بغيرها لأنها تشبه الألف في سعة المخرج والمد»[82]. وباعتراف القدماء بورود لغة أَفْعَوْ وحُبْلَوْ، يصبح من الممكن اختبار القيمة الصوتية لروي المقصورات القديمة من خلال الانشاد الاتي :

فرحنا بصيد إلى أهلنا وقد جلل الأرض ثوب الدجى/الدجَوْ
فبتنا نقسم أعضاءه لجار ويأكله من عفا/عفَوْ

4 ــ **فرضية البديل الحلقي** : أقرب الحلقيات إلى الألف الهمزة والهاء[83]. وسيبويه يذكر أنه سمع ناساً من العرب «يقولون : هو يضربهأ، فيهمز كل ألف في الوقف»[84]. ولما كانت ألف المقصورة ألفا يوقف عليها ضرورة لاستقطابها كل أصوات الجملة العروضية وإيقاعاتها، فإن مما يمكن افتراضه أن الروي المقصور في المقصورات الأولى، كان يجد في الهمز صوتا يمكنه من التحقق والبروز. ويقوي هذا الاحتمال زعم الخليل «أن بعضهم يقول رأيت رَجُلَأْ فيهمز، وهذه حُبْلَأْ وتقديرهما رَجُلَعْ وحُبْلَعْ، فهمز لقرب الألف من الهمزة»[85] إن ورود الهمز في أمثال حبلى من ذوات الألف، يقربنا إلى حدٍّ ما من صورة قديمة للمقصورة

---

(81) المنثور والمنظوم ص. 81.

(82) الكتاب 181/4.

(83) نفسه 433/4.

(84) نفسه 177/4.

(85) الكتاب 176/4، 177.

يفترض فيها أن الشاعر كان يهمز الروي عند الإنشاد فيقول.

نـأت دار لـيـلـى فـشـط الـمـزار فعيناك ما تطمعان الكرأ/الكرىٰ

وكما تبدل الهاء ـــ أقربُ الحلقيات[86] إلى الألف ـــ من الهمزة في مثل هرقت وهمرت وهرحت[87]، تبدل من الألف في مثل علامَهْ وفيمهْ ولمهْ وبِمَهْ وحتامَهْ، «فالهاء في هذه الحروف أجود إذا وقفت»[88]. وقد نقل الرواة ما يؤكد أن الشاعر القديم استغل هذا التداخل الصوتي بين الألف والهاء، في بناء قوافيه، ومن ذلك «قولهم :

والله أنجاك بكفيْ مسلمهْ من بعدما وبعدما وبعدمَهْ

فأبدل الألف هاء في بعدمَهْ لأنهما متقاربتا المخرج، وهما بعد من حروف الزيادة، والهاء شبيهة بالألف»[89]. وجمع السيرافي كغيره من النحاة، في تعليله لهذا التحولْ الصوتي، بين ما هو صوتي وما هو صرفي لا يغير من كون الألف/الهاء في الشطرين السابقين تؤدي وظيفة صوتية صريحة تتجلى في اشتراكها مع هاء السكت المبدلة من تاء «مسلمة» في تأدية وظيفة صوت لازم التكرار في القوافي، هو حرف الوصل. واستئناساً بورود الهاء وصلًا في قوافي ورويا في أخرى، وبورود الروي المقصور أصليا وشبه أصلي، فإن افتراض انتساب هذا الروي صوتيا إلى الهاء، يصبح احتمالًا غير مستبعد. فالروي الفقير موسيقيا في قول الشاعر : نأت دار ليلى... الكرىٰ يصبح صوتاً يتبينه السمع تبينا قويا عند نقل الألف إلى الصورة الصوتية التي يفترض أن الانشاد القديم كان يتطلبها، صورة الألف الهائية المتمثلة في :

نـأت دار لـيـلـى فـشـط الـمـزار فعيناك ما تطعمان الكَرَهْ
ومـر بـفـرقـتـهـا بـارح وصدق ذاك غـراب النَّوَهْ

5 ـــ **فرضية المط** : عرف القدماء المد الطبيعي بأنه هو الذي لا تقوم ذات حرف المد دونه[90]، وتسمى هذه الظاهرة عند علماء القراءات بالقصر[91]، وفي وصف أمثال هدىٰ وعصا وقفا ونهىٰ بالاسم المقصور ما يوحي بأن ألفها لم تكن تمط ليبلغ المد ما تبلغه الألف في الاسم الممدود. لكن ورود الاسم المقصور في القوافي لا يعني بالضرورة أن الروي لم يكن

---

(86) نفسه 163/4.

(87) نفسه 238/4.

(88) نفسه 164/4.

(89) ضرورة الشعر للسيرافي ص.137.

(90) الاتقان : ص.96.

(91) نفسه. ص.96.

يمد إلا مداً طبيعيا، إذْ إن في افتراض وقوف المد عند الصورة الطبيعية ما يجعل الروي تابعاً صوتيا لفتحة الحرف السابق له تبعيته للحرف نفسه، وهي تبعية يحتملها حرف الوصل لا الروي. ورغم اتفاق العلماء على إرجاع المد إلى أسباب لفظية وأخرى معنوية، فإن اختلافهم في تقدير المد يؤكد أن المد بأنواعه الطبيعي والمتوسط منها والمفرط، كان ظاهرة صوتية تتجاوز القواعد والقياس. إن فقْرَ روي المقصورة وشحوبه يعود إلى خفاء الألف وضعفها صوتيا أمام بيان الصوت السابق لها. إلا أن المبالغة في مد هذه الألف رغم خفائها، يجعل السمع يتخلص من تأثير الصوت السابق، ويتبين الروي من خلال تراكم الألفات[92] الطبيعية، أو تراكم زمن النطق بها تراكما يحيل الروي إلى شبه فراغ صوتي أو صدى يملأ الأذن مدة، قبل أن يبدأ الشاعر في إنشاد البيت اللاحق. هذا المط المفرط الذي يحتمله الروي المقصور، يجعلنا نفترض وجود صورة للإنشاد، كانت المقصورات تنشد فيها معتمدة على روي يتحقق في الصدى لا في الصوت نفسه :

فأقعـص منهـن كـدريـــةً ومزق حيزومها والحشـا+ا+ا+ا+ا

فطـار وغـادر أشــلاءَهــا تطير الجنوب بها والصبـا+ا+ا+ا[93]

6 ـ **فرضية التنوين** : علاقة التنوين، عند اللغويين والنحاة، بالألف علاقة قوية، «تقول هذا زيد ومررت بزيد فلا تعوض عن التنوين لأن قبله كسرة أو ضمة، وتقول رأيت زيدا، فتبدل منه ألفا من أجل الفتحة»[94]. أما في النظام الصوتي الموسيقي، نظام الانشاد، فالعلاقة بين التنوين وحروف المد تصبح غير مقيدة : «وأما ناس كثير من بني تميم فإنهم يبدلون مكان المدة النون، فيما ينون وما لم ينون، لما لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدة نوناً»[95]. ورغم محاولة بعض العلماء إلحاق هذا التنوين بمباحث التنوين النحوية من خلال حديثهم عن تنوين الترنم أوترك الترنم»[96]، ظلت هذه الظاهرة تتمرد على قواعد النحاة لتؤكد انتسابها إلى نظام مستقل غير النظام النحوي. وتجلى هذا التمرد في اختلاف العلماء أنفسهم حول قبول بعض صور التنوين أو رفضها. فأبو علي الفارسي رغم انتمائه إلى المدرسة النحوية، يعترف وهو يرد على المبرد، بأن التنوين يستمد صحته من طريقة الانشاد إذا تعارض الانشاد والقاعدة. يقول

(92) القدماء يقيسون المد بالألف.

(93) المنثور والمنظوم. ص.82.

(94) المقتضب 260/1.

(95) الكتاب : 206/4.

(96) انظر مثلا أوضح المسالك وتخليص الشواهد. والبسيط في شرح جمل الزجاجي حيث يقول الاشبيلي : «وزاد بعض النحويين في التنوين قسما خامسا وقال تنوين الترنم...» 178/1.

الخوارزمي : «قال محمد بن يزيد : قد لحن كثير من الناس العجاج في قوله : خالط من سلمى خياشيم وفا.... فأما قول أبي العباس : ومن كان يرى تنوين القوافي لم ينون هذا، فليس هذا عنده بشيء يمنع من تنوينه عند من كان كذلك نشيده»(97). فتلحين العلماء للعجاج لتنوينه ألفا لا يجيز النحاة تنوينها، موقف لا يغير من كون الألف تنون عند الانشاد، دون مراعاة لقبول القواعد النحوية لهذا التنوين أو رفضها له. إلا أن رسوخ نزعة التقعيد لدى النحاة المتأخرين كان يوجههم نحو رفض الظواهر الانشادية التي واجهت النحاة القدامى، وترجيح الأقيسة النحوية : «ومنهم من يجعل مكانها النون في كل حال وهم أقل العرب فيقولون : من طلل كالأتحمي أنهجن، والدموع الذرفن.... وهي لغة ضعيفة لا اعتداد بها»(98). وكان التنوين الغالي من أكثر الظواهر الانشادية تحديا للقواعد والأقيسة، فإذا كان تنوين الترنم قد قبل عند بعضهم باعتباره تصويتا شعريا لا يخل بالبنية الايقاعية (الوزن)، فإن إخلال التنوين الغالي بهذه البنية ـــ حسب الصورة السمعية التي تبينها به النحاة ـــ كان يرغمهم على رفضه أو التأول له، ففائدة «هذا التنوين التطريب والتغني عند ابن يعيش... وأنكر هذا التنوين الزجاج والسيرافي وزعما أن رؤبة(99) كان يزيد في أواخر الأبيات «ان»، فلما ضعف صوته بالهمزة لسرعة الايراد، ظن السامع أنه نون»(100). وفي وصفهم التنوين الغالي بأنه تطريب أو زيادة صوتية، ووصفهم لتنوين الترنم بأنه طريقة في الإنشاد، وحديث القدماء عن نون ثانية مستقلة(101) من حيث المخرج، عن النون الأصلية، ما يبرر البحث عن علاقة الروي المقصور بالتنوين. والعلاقة التي نبحث عنها تتجاوز علاقة التبعية للروي التي نجدها في مثل قول جرير : أقلي اللوم عاذل والعتابنْ، إذْ جوز بعضهم ورود النون وصلاً، إلى علاقة العوض التي يمكن للنون فيها، أن تحل محل الروي، لتصبح رويا صريحا، رغم تولدها صوتيا من الألف(102). ويبدو أن احتمال ورود نون «التنوين» رويا كان من القضايا التي واجهت القدماء. فمن الشواهد التي تناقلها الرواة والعلماء في باب تنوين الترنم قول العجاج :

ياصاح ما هاج العيون الذرفنْ   من طلل كا لأتحمي أنهجـــنْ

دون أن يصاحب هذا النقل أي تنبيه إلى كون الشاهد ملفقاً من مصراعي أرجوزتين. وعندما

(97) المسائل المشكلة المعروفة بالبغداديات : ص.160 ـــ 161.
(98) البسيط في شرح جمل الزجاجي : 179/1.
(99) يقصد قافيته : وقاتم الأعماق خاوي المخترقْ.
(100) تخليص الشواهد : ص.52.
(101) المقتضب 194/1.
(102) أما النون الأصلية فورودها رويا، ظاهرة معروفة.

حاول ابن هشام في عصر متأخر، التنبيه إلى ما اعتبره وهماً، كان ملزماً بأن يشير إلى أن الوهم المتوهم قد وقع لكثير من العلماء. ففي المسألة التي خصصها للحديث عن تنوين الترنم، عرف ابن هشام هذا التنوين بأنه «هو المبدل من حرف الاطلاق كقوله :

ياصاح ما هاج العيون الذرفـن   مـن طـلـل كالأتحمـي أنهجـن

كذا قال الشارح، وقد وقع له ولغيره في هذا الموضع وهمان أحدهما...... والوهم الثاني اعتقاد أن المصراعين من أرجوزة واحدة، وذلك غير متأت لاختلاف رويهما بالفاء والجيم. ويتضح لك ذلك إذا استعملتهما بحرف الاطلاق، والصواب أنهما من أرجوزتين»(103). والأرجوزتان اللتان يشير إليهما ابن هشام واردتان في ديوان العجاج الذي وصلنا برواية بصْرية(104) ــ لا كوفية ــ تنتهي إلى الأصمعي وليس في ورودهما منفصلتين ما يمنع ورودهما باعتبارهما أرجوزة واحدة إذا ما اعتبرت النون روياً. إن استبعاد ورود هذه النون روياً عند ابن هشام، مرتبط بكون تنوين الترنم يعوض ألف الاطلاق التي تلي الروي. وقد تقدمت الاشارة إلى تلحين المبرد للعجاج لتنوينه ألفا ليست للإطلاق(105) في شطر بيت من نفس الأرجوزة التي عد ابن هشام التنوين فيها، تنوين ترنم عوض ألف الإطلاق، كما تقدمت الإشارة إلى قبول الفارسي لهذا التنوين الذي عده المبرد لحناً، مادام الإنشاد يقره. إن هذا الجمع بين ما اعتبره ابن هشام مصراعين ــ إذا ما سلمنا بما ذهب إليه ــ قد يفسر في أضعف الاحتمالات بكون النون هي الروي الجديد الذي حل محل الفاء والجيم، وسوغ للمنشد أن يجعل الأرجوزتين أرجوزة واحدة. ويصبح احتمال كون النون غير الأصلية رويا، احتمالا قويا، عندما نقف على شاهد شعري قديم يؤكد أن هذه النون يمكن أن تؤدي نفس الوظيفة الصوتية الموسيقية، التي تؤديها باقي حروف الروي في الشعر العربي. ففي سياق حديثه عن ضرائر الشعر يقول السيرافي : «ومن ذلك أنهم قد يزيدون في آخر الاسم نونا مشددة كقولهم في القطن قطنُنٌّ، وهذا من أقبح الضرورة.... ومن ذلك قول الراجز لابنه :

أحب منك موضع الوشَحَنِّ   ومـوضع الإزار والقَـفَـــنِّ

والأصل الوشح جمع وشاح، والقفا...»(106). إن ورود هذه النون غير الأصلية مثقلة بعد الحاء والفاء في المصراعين، وامتناعَ إرجاعها إلى المد، وافتقار الوزن إليها، يمنع من اعتبار الفاء

---

(103) تخليص الشواهد ص.47.

(104) عرف البصريون بالميل إلى رفض الشواذ.

(105) قوله : خياشيم وفاً.

(106) ضرورة الشعر : ص.53.

وحدة ريء. وينقل مكان الروي من آخر البنية الصرفية (الوشح، القفا) إلى النون الزائدة رغم كونها صوتاً غير لغوي. وما يعنينا من هذه النون غير الأصلية، سواء كانت للترنم أو غالية أو مشددة، هو قدرتها على تأدية وظيفة الروي كما تؤديها النون الأصلية وباقي الصوامت. وإذ كانت المقصورة في صورتها التي وصلتنا، قصيدة تنتهي أبياتها بألف مقصورة عاجزة عن أداء وظيفة الروي الموسيقية، فإن في إحلال النون محل هذه الألف، ما يمكن من إبراز الروي في قصيدة تفتقر موسيقيا إلى روي صريح. إن إبدال النون من الألف في المقصورات، يسمح لنا بأن ننشد مقصورة أبي البيداء هكذا :

نأت دار ليلىٰ فشط المزار فعيناك ما تطعمان الكرنْ/الكرىٰ
ومر بفرقتها بارح وصدق ذاك غراب النَّوَنْ/النوىٰ

كما أنشد العجاج :

ياصاح ما هاجَ العيون الذرفَنْ من طلل كالأتحمي أنهجَنْ

مع فارق نسبي يتمثل في امتناع اعتبار الحروف السابقة للنون في المقصورة رويا، كما فعل ابن هشام بالشاهد السابق، إلا إذا كنا نريد اعتبار المقصورة أبياتا ملفقة ينتمي كل بيت فيها إلى قصيدة مستقلة، وهو اعتبار يلغي وجود المقصورة أصلًا في الشعر العربي.

وباختبار الروي المقصور بغنة النون الساكنة، غير الأصلية، نونِ التنوين، تصبح المقصورة قصيدة مقيدة الروي تقييداً صريحا يلحقها بمثيلاتها من النونيات المقيدة.

7 ــ **فرضية القافية المركبة** :تتجاوز هذه الفرضية اختبار الروي المقصور باعتباره صوتا بسيطا، إلى اختبار القافية نفسها باعتبارها صوتاً مركبا. وإذا كان القدماء قد اختلفوا في تحديد مفهوم القافية(107) وامتدادها الصوتي، فإن في وضوح القيم الصوتية المركبة للقوافي المؤسسة والمردوفة والموصولة، وتوقع السمع لعودتها في آخر كل بيت، ما يمكن أن يكون شاهداً على ضياع قيم صوتية أخرى للقافية، كان الانشاد يحققها قبل أن تضيع أو يبطلها العلماء المقعدون. ونطمئن على سلامة مثل هذا الاحتمال بنص يدل على أن اللغويين والنحاة كانوا يتصرفون بالإبطال أو التنقيح في جل المرويات التي تبدو شاذة ومتمردة على قواعدهم. ولعل المبرد كان من العلماء الذين يقفون من المرويات هذا الموقف. يقول السيرافي : «قال أبو العباس محمد بن يزيد : ومن أقبح الضرورات التي ينبغي ألا يجوز مثلها، ولا تصحح فيه الرواية عن شاعر لقبحه، أبيات تروي عن بعض المتقدمين..... فقال أبو العباس : هذه أبيات لو

(107) ثعلب يذهب إلى أن القافية هي الروي، والأخفش إلى أنها آخر كلمة في البيت... العمدة 151/1.

أنشدت على الصواب لم تنكسر فلا وجه لاجازتها. قال أبو سعيد : وقد ذكرها المازني ولم يطعن في روايتها»(108).

إن التنوين الغالي صوت مسموع ملازم للروي، أثبته الإنشاد ورفضته القواعد لإخلاله — حسب تصوير العلماء له — بالوزن. والإشارة إلى هذا التنوين تجعلنا نتساءل عن طبيعة القافية في الشعر العربي القديم : هل كانت صوتاً مركبا من أصوات متلاحقة ؟ هل كانت صوتاً مركبا من أصوات متلاحقة تلازمها أصوات مسموعة موازية ؟ لقد أطلق بعض العلماء على حركة ما قبل ألف الردف مصطلح الحذو، وعلى حركة ما قبل ألف التأسيس مصطلح الرس، واعتبر آخرون هذه التسمية زيادة في الاصطلاح لا داعي إليها، لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحا وأظن أن أمثال هذه المصطلحات لم توضع الا للدلالة على تحققات صوتية تتجاوز، الصور الصوتية المسموعة خارج الشعر، أو خارج القافية في أقرب الاحتمالات. إن بحث قافية المقصورة من خلال هذه الفرضية يجعل الروي المقصور جزءاً من بناء صوتي تتلاحق أصواته وتتوازى لتمكنه من البروز الصوتي عبر ما اصطلح على تسميته بالقافية. ومثل هذا الاختبار الصوتي المركب، يلزمنا بالرجوع إلى الأصوات غير الفصيحة التي عددها سيبويه، ونبه إلى أنها لا تستحسن في قراءة القرآن والأشعار(109)، كما تلزمنا بالوقوف طويلا عند كشكشات بعض القبائل وكسكساتها(110)، فلعل موسيقى المقصورات الأولى، كانت كامنة في خضوع قوافيها لهذه الانحرافات الصوتية.

8 — **فرضيات أخرى** : إذا تجاوزنا مثل هذه الاختبارات الصوتية البسيطة والمركبة لروي المقصورة وقافيتها، نكون أمام احتمال آخر، يتمثل في النظر إلى المقصورة باعتبارها بناءً شعريا لا تؤدي فيه القافية والروي أية وظيفة، مما يبرر إلغاءهما. وهذا الاحتمالُ نفسه يضعنا أمام فرضيتين، فرضية أولى تسمح لنا باختبار المقصورة باعتبارها بناء شعريا يهيمن فيه الوزن أو الايقاع وحده، كما هيمنت القافية وحدها في أشعار جاهلية قديمة كأبيات نعامة(111) وغيرها. ونستأنس في ذلك بإشارة الباقلاني في إعجازه إلى نوع من النظم لا قافية له(112)، وبورود معظم المقصورات محصورة في الوزن الرجزي والمتقاربي(113). وفرضية ثانية ترغمنا على

(108) ضرورة الشعر : ص.140 — 141.

(109) الكتاب : 432/4.

(110) أشار القدماء إلى العنعنة والكشكشة والكسكسة والعجرفية باعتبارها شوائب لغوية تخالف الصفاء الذي وَجَدُوه في لغة قريش. انظر المزهر : 209/1.

(111) الصاهل والشاحج ص.451.

(112) إعجاز القرآن : 96/1.

(113) الرجزي ما دخل في بنائه مستفعلن. والمتقاربي ما دخل في بنائه فعولن.

اختبار المقصورات الأولى باعتبارها بناء شعريا تهيمن فيه مهيمنة أخرى غير الوزن والقافية. وفي تفريق الفلاسفة بين الشعر والقول الشعري ما يسوغ مثل هذا الاختبار.

إن إشكالية الهوية الصوتية الموسيقية لروي المقصورات، هي إشكالية أصوات وإيقاعات شعرية غير قليلة، نقلها المنشودون وتجاهلها العلماء، أو عجزت وسائلهم عن وصفها وتسجيلها، فضاعت أو حجبت عنا هويتها. وليست هذه الفرضيات المستمدة مما أثبته القدماء أنفسهم، إلا تساؤلات قد تجد في الدرس اللساني ما يمكن من الإجابة عنها.

الصورة الشاحبة للروي المقصور	الاختبار	التحقق الصوتي
	إمالة	الكرىٰ ↙
	تفخيم	الكَرَىُ ↘
	ياء لينة ساكنة	الكَرَيْ
نأت دار ليلى فشط المزار فعيناك ما تطعمان **الكَرَى**	واو لينة ساكنة	الكَرَوْ
	بديل حلقي مهموز	الكَرَأْ
	بديل حلقي هائي	الكَرَهْ
	مط	الكَرَى ++++ ←
	تنوين	الكَرَنْ
	قافية مركبة	؟ ؟
	مهيمنة مجهولة	؟ ؟

ا.هـ

مــصـــادر :

ــ أبو الحسن حازم القرطاجي وفن المقصورة في الأدب العربي ــ د.مهدي علام جامعة ابراهيم باشا/حوليات كلية الاداب. مجلد 1. ماي 1951. القاهرة.

ــ الإتقان في علوم القرآن ــ جلال الدين السيوطي. بيروت 1973

ــ إعجاز القرآن (بهامش الاتقان) ــ أبو بكر الباقلاني. بيروت 1973

ــ الأعراب الرواة ــ د.القلشاني. مصر 1977.

ــ الأغاني ــ أبو الفرج الاصفهاني. ط.دار الثقافة.

ــ الإنصاف في مسائل الخلاف ــ أبو البركات، عبد الرحمان الأنباري. مصر 1961

ــ البسيط في شرح جمل الزجاجي ــ أبو الربيع عبد الله بن أحمد القرشي الاشبيلي.

ــ البغداديات = المسائل المشكلة.

ــ تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد ــ ابن هشام. تحقيق د.عباس الصالحي.

ــ شرح مقصورة حازم ــ الشريف السبتي الغرناطي. مصر 1344.

ــ شرح مقصورة ابن دريد ــ الخطيب التبريزي. ت.فخر الدين قباوة حلب 1978.

ــ الصاهل والشاحج ــ أبو العلاء المعري. ت.بنت الشاطيء. مصر 1975.

ــ ضرورة الشعر ــ أبو سعيد السيرافي. ت.رمضان عبد التواب بيروت 1985.

ــ العقد الفريد ــ ابن عبد ربه. ت.أحمد أمين. القاهرة 1965.

ــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ــ ابن رشيق. ت.محيي الدين عبد الحميد. بيروت.

ــ الفهرست ــ ابن النديم. ط.بيروت.

ــ قصائد ومقطعات ــ أبو الحسن حازم القرطاجي. ت.بلخوجة. تونس 1972.

ــ الكتاب ــ سيبويه. ت.عبد السلام هارون. بيروت 1967.

ــ كتاب القوافي. الأخفش، سعيد بن مسعدة. ت.عزة حسن

ــ كتاب الموسيقى الكبير ــ الفارابي، أبو نصر. ت.غطاس عبد الملك خشبة. القاهرة.

ــ الكشاف عن حقائق التزيل وعيون الأقاويل ــ الزمخشري ــ ط.طهران.

ــ لسان العرب ــ ابن منظور. دار صادر. بيروت 1955.

ـــ متن الجزرية ـــ ابن الجزري ـــ ط.الدار البيضاء
ـــ مروج الذهب ـــ المسعودي ـــ ط.باريس
ـــ المزهر ـــ جلال الدين السيوطي. ت.البجاوي. ط. مصر.
ـــ المسائل المشكلة ـــ أبو علي الفارسي. ت.صلاح الدين عبد الله ـــ بغداد 1983.
ـــ المقتضب ـــ المبرد، محمد بن يزيد. ت.م. عبد الخالق عضيمة ـــ بيروت
ـــ المنثور والمنظوم ـــ أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. ت.محسن غياض. بيروت.
ـــ موسيقى الشعر ـــ ابراهيم أنيس. مصر 1972.
ـــ موسيقى الشعر العربي ـــ شكري محمد عياد. القاهرة 1968.

*

صدر العدد التاسع من مجلة **كلية الاداب** بفاس. ويضم مواد : «**ندوة تحليل الخطاب**» التي نظمتها كلية الاداب بفاس **بمساهمة مجلة دراسات أدبية ولسانية** بتاريخ 19/18/17 أبريل سنة 1986.



ومن الكتب التي توصلت بها المجلة:

المؤلفات التالية للأستاذ أحمد الدغيرني :

ـــ الرسالة الوجيزة إلى الحضرة العزيزية في علوم الخلافة. دار المعارف الرباط 1987.

ـــ المهدي بن تومرت (مسرحية من تاريخ الموحدين) مطبعة المعارف الرباط 1987

ـــ عبد المومن بن علي الكومي (مسرحية من تاريخ الموحدين). مطبعة المعارف. الرباط 1987.

تقاطع محوري الإضطرار والإختيار في مسألة «الضرورة» النثرية

ذ.محمد عبد الصمد الاجراوي
كلية الاداب ــ مكناس

يرتبط معنى «الضرورة الشعرية» في أذهان كثير من الناس بحاجة الشاعر إلى إجراء بعض التغييرات على ألفاظ شعرهْ أو تراكيبه أو إعرابه، خضوعا للوزن. وهذا المعنى ألْصقُ بالمدلول الحرفي للفظ «الضرورة»[1]. ولعل ذلك ما جعل ابنَ مالك (ت : 672) يقول عنها : «انها ما يُضطر إليه الشاعر، ولم يجد عنه مندوحة»، باعتبارها «مشتقةً من الضرر، وهو النازل مما لا مَدفَع له»[2]، بسبب الوزن. و«قد أفضى هذا الفهمُ إلى جعل العلاقة بين (الوزن والضرورة) علاقة عِلِّية، كالعلاقة بين السبب والنتيجة»، كما أوضح السيد إبراهيم محمد[3]، فتكون ــ بذلك ــ قريبةً من الضرورة الشرعية أو الضرورة المنطقية أو الفيزيائية في دلالتها على الاضطرار والتلازم والحتمية[4]. وقد تجعل هذه العلاقة حديثنا عن «الضرورة النثرية» محطَّ استغراب ودهشة.

والواقع، أن تصور تلك العلاقة غيرُ مسلَّم : فقد عارض جمهور النحويين ابنَ مالك في

---

(1) في «اللسان» : «الضرورة : اسم لمصدر الاضطرار. تقول : حملتني الضرورة على كذا وكذا... والاضطرار : الاحتياج إلى الشيء... وقد اضطُر (الرجل) إلى الشيء : إذا أُلجِىءَ إليه» (مادة : ضرر 483/4).

(2) «حاشية الدمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي» ص.109، و«خزانة الأدب» 42/1، و«الضرائر» للالوسي ص.6.

(3) «الضرورة الشعرية» ص.8.

(4) من هنا كان الحديث عن «الرخصة» في الشرع، لأن الرخصة الشرعية تبيح للمضطر ما لا تبيحه لغيره. انظر «الضرورة الشعرية» ص.72 ــ 73 حيث ذكر مؤلفه مثل هذا المعنى.

تعريف الضرورة، ونبهوا إلى أنها تعتبر ضرورة «سواءٌ اضطُر إليها الشاعر أو لا؟»[5]، واستدلوا على مذهبهم بشواهد شعرية ارْتُكِبَتْ فيها ضروراتٌ لم يستدعها الوزن[6]، كما في قول أبي النجم العِجلي :[7] (رجز).

قَدْ أُصْبَحَتْ أُمُّ الخِيَارِ تَدَّعِي عَلَيَّ ذَنْباً كُلُّهُ لَمْ أُصْنَعِ

إذ «لا ضرورة في هذا، لان المنصوب بزنة المرفوع، فلو نَصَب (كله) لم ينكسر الوزن»، كما بيَّن القزاز القيرواني (ت:412) في «ضرائر الشعر»[8].

ولثبوت عدم الاضطرار في مثل هذا الشاهد قال ابن جني (ت:392) : «إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة»[9].

وهذا يُبَيِّن أن التصور الذي يربط الضرورة بالوزن ويجعلها نتيجة حتمية له، في حاجة إلى مراجعة. ولعل أقوى ما يحتّم هذه المراجعةَ ما ورد من نماذج تصرف البلغاء في نثرهم مع عدم حاجته إلى الوزن (بمعناه المتمثل في البحور الشعرية وتفاعيلها).

وقد أوردتْ بعضُ المصادر شواهدَ على تصرف العرب في لغتهم، كما في نصوص من القرآن الكريم، والحديث النبوي وأمثال العرب[10].وأكثر ما يُدْرَجُ هذا التصرف في اللغة ضمن «الإتْباع» وقد يُجعل من باب «المحاذاة» أو نحوها. وقد بيَّن أبو علي القالي (ت:356) أن مذهب العرب «في الإتْباع أن تكون أواخر الكَلِم على لفظٍ واحد مثل القوافي والسجع»[11]، ونقَل السيوطي (ت:911) عن ابن فارس (ت:395) أن «من سنن العرب : المحاذاة، وذلك

---

(5) المصادر المذكورة في الحاشية رقم 2، وانظر فيها مناقشةَ النحويين موقفَ ابن مالك، بتفصيل.

(6) انظر من نماذج ذلك ما في كتاب «ضرورة الشعر» لأبي سعيد السيرافي ص.67، و«ضرائر الشعر» للقزاز ص.90 ــ 94 وضرائر ابن عصفور ص.13، 37.

(7) البيت من شواهد «الكتاب» : 85/1.

(8) ص.91. وانظر «الكتاب» : في الموضع المذكور سابقا، و«الخصائص» 304/3.

(9) الخصائص : 303/3، وانظر «الفسر أو شرح ديوان المتنبي» لابن جني : 351/1. كتاب «الضرورة الشعرية» ص.62.

(10) أورد أبو علي القالي في «أماليه» بعض نماذج تصرّف العرب في كلامها لغرض الاتباع (209/2، 210، 217)، وخصَّ ابن فارس «الاتباع والمزاوجة» بكتاب أوردَ فيه بعضَ صور تصرف العرب في كلامها طلباً لهذين الوجهين. وعرض له ابن هشام في «المغني» (ضمن حديثه عن «الشيء يُعْطَى حكم الشيء إذا جاوره». ص.762)، وأدرج السيوطي بعض نماذجه في «المزهر» 339/1 وما بعدها. وفي «الاشباه والنظائر» 31/1. وانظر «إصلاح المنطق» (ص.319 س : 5، ص.321 س : 16) والضرائر للألوسي ص.29 وما بعدها.

(11) الامالي : 217/2.

أن تجعل كلاماً بحذاء كلامٍ فيُؤْتَى به على وزنه ولفظه وإن كانا مختلفين»[12].

ومن النماذج الواردة في القرآن من ذلك قوله تعالى : «وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرا، قَوَارِيرَا مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا»[13]. وقد علق أبو سعيد السيرافي (ت : 368) على الاية بقوله : «*قوارير* لا ينصرف وقد أثبتَ في الوقف منها ألِفاً لأنها رأس آية، وهذا مذهب أبي عمرو (ابن العلاء). وبعضُ (القراء) ينوِّن الأول من *قوارير* **تشبيهاً** بتنوين القوافي على مذهب من ينشدها منوّنةً»، وتفسير هذا عنده أن العرب تشبِّه مقاطعَ الكلام المسجَّع ـــ وإن لم يكن موزوناً وزنَ الشعر ـــ بالشعر في زيادة حروف الاطلاق[14]. وبيَّن ابنُ عصفور (ت:669) عند ذكر قوله عليه السلام : «اَرْجِعْنَ مَأْزُورَاتٍ غَيْرَ مَأْجُورَاتٍ»[15] أنَّ الأصل فيه «موزورات، لأنه من الوِزر، فأبدَل الواو ألِفاً **اتباعا** لمأجورات»[16]. ومما جاء في أمثال العرب ـــ من ذلك ـــ قولهم : «حيَّاكَ اللهُ وبَيَّاك»[17]، روى أبو عكرمة الضبي (ت:250) أن الأصل فيه : «حيّاك وبوأكَ، أي جعل لك منزلًا تبُوءُ إليه... فقيل : *بيّاك* **تزويجاً** للكلام واتباعا لحياك ما قبلَه»[18]. ويذهب ابن جني إلى أن الأمثال «وإن كانت منثورةً، فإنها تجري ـــ في تحمل الضرورة ـــ مجرى المنظوم في ذلك، قال أبو علي (الفارسي) لأن الغرض في الأمثال إنما هو التسْيير، كما أن الشعر كذلك، فجرى المثلُ مجرى الشعر في تجوُّز الضرورة فيه»[19].

وواضح أن هؤلاء العلماء يحملون هذا اللونَ من التصرف في كلام العرب على التشبيه بالشعر وإجراء النثر مجراه حيناً، وعلى طلب الازدواج حينا آخر، مما يشير إلى اختلاف مذاهبهم في تحديد الوجه الفني الذي اقتضاه.

وقد جعل محمود شكري الالوسي (ت.1334) هذه المسألة مما «يلتحق بالضرائر

---

(12) المزهر : 339/1. وانظر في المحاذاة «المنزع البديع» للسجلماسي ص.395 وما بعدها.

(13) سورة الانسان. الايتان 15 ـــ 16.

(14) ضرورة الشعر 38، 39.

(15) «النهاية في غريب الحديث والأثر»، لابن الأثير : 179/5.

(16) «ضرائر الشعر» 14، وانظر «سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي : ص.177، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر ص.51.

(17) انظر المثل في كتاب «الامثال» لابي عكرمة الضبي. ص.24. وانظر فيه مصادر تخريجه. وقال ابن السكيت في شرحه : «قولهم *بياك* أي اعتمدك بالتحية» (إصلاح المنطق 316)، وانظر اختلافَ آراء الشراح في تفسير معنى *بيّاك* في كتاب «الامثال» للضبي. ص.25 ـــ 27.

(18) الأمثال للضبي 27 ـــ 28.

(19) المحتسب. لابن جني : (نقلناه عن كتاب «الضرورة الشعرية» ص.65).

الشعرية» وأورد بعض نماذجها، وميّز بين مفاهيم الألفاظ المتقاربة في هذا الباب : فنبَّه إلى تفريق ابن مالك بين «الاضطرار (الذي يكون في الشعر) وبين «التناسب» (الذي يقع في النثر)[20]، وذكر أن التناسب قسمان : «تناسبٌ لكلمات منصرفة انضم إليها غير منصرف، نحو «سلاسلًا واغلالًا»[21]، و«تناسُبٌ لرؤوس الاي كـ«قوارير» الأوْل فإنه رأس آية[22]، فُنوِّن ليناسبَ رؤوس الاي في التوين أو بدلِه وهو الألف في الوقف، وأما «قوارير» الثاني فنوِّن ليشاكل «قواريرَ» الأول»[23].

وفي لفظي «التناسب» و«التشاكل» ما يُشْعِر بطبيعة الدواعي الفنية التي اقتضت تجاوز القياس اللغوي في النص النثري.

وقد عرض النقاد والبلاغيون لهذا اللون من التصرف في لغة النص النثري، وبحثوا بعض دواعيه الفنية : فجعل قدامة بن جعفر (ت:337) القصدَ منه «المقاربةَ بين الكلام بما يشبه بعضُه بعضا»، وذلك لغرض «اتباع الكلمة أخواتِها في الوزن»[24]، ونبّه أبو هلال العسكري (ت:395) إلى أنّ الرسول «ربما غيّر الكلمةَ عن وجهها، للموازنة بين الألفاظ واتباع الكلمة أخواتِها... قصداً للتوازن وصحة التسجيع»[25]، وأشار ابن سنان الخفاجي (ت:466) إلى ما فيه من «المناسبة بين الألفاظ في الصيغ»[26]، واعتبر ابن رشيق (ت.456) ما وقع من ذلك في القرآن «بلاغةً وإحكاماً، لا تصرفاً وضرورة»[27]،وميّز ابنُ عصفور بين دواعيه في كل من النثر والشعر : إذ جعل الحاجةَ إليه — في النثر — متصلةً بضرورة «النظم»، بينما تتصل — في الشعر — بضرورة الوزن[28]. وهم بهذا يلتمسون بعض المبررات الفنية التي دعت الأدباء إلى

---

(20) وذلك في قوله : (رجز)

وفي اضْطِرَارٍ وَتَنَاسُبٍ صُرِفْ   مَا يَسْتَحِقُّ حُكْمَ غَيْرِ المُنْصَرِفْ

(انظر شرح الكافية الشافية. 1508/3).

(21) الاشارة إلى قوله تعالى : «إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلكَافِرِينَ سَلَاسِلًا وَأَغْلَالًا وسَعِيراً». سورة الانسان : الاية رقم 4.

(22) الاشارة إلى الاية المذكورة سابقا. راجع الحاشية رقم 13.

(23) انظر تفصيل ذلك في «الضرائر» للألوسي : 29 — 34 وانظر «المغني» ص.762.

(24) نقد الشعر : 50، 51.

(25) كتاب «الصناعتين». ص.267.

(26) «سر الفصاحة» : 171.

(27) العمدة 277/2.

(28) ضرائر الشعر : 13 قال : «وألحقوا الكلامَ المسجوعَ... بالشعر، لمَّا كانت ضرورة في النثر أيضا هي ضرورة «النظم».

التصرف في لغة النثر الفني تحقيقاً لبعض ما يُكسبه مزيدا من الجمال. وقد ذهب بعضُ القدماء إلى ربط تلك المبررات بالجانب الموسيقي، فبعض «لفتات الفرّاء (ت:207) في كتابه «معاني القرآن» تؤكد ضرورة اعتبار **النسق الموسيقي** للايات، عند التصدي لبحث لغة القرآن وأسلوبه»[29].

وفي وقفات بعض المحدثين أيضا، ما يومىء إلى تلك الحاجة الفنية التي قادت إلى هذه الألوان من التصرف في لغة النص النثري. فقد جعل الاستاذان محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة سِرَّ ذلك راجعاً إلى طبيعة الأساليب الفنية المختلفة عن الأساليب العلمية لأن المبدع يلتزم في الأولى «بالايقاع والتناسق بين العبارات... لبلوغ الاقناع الحسي والعاطفي مع الاقناع العقلي، ولتوفير المتعة واللذة الفنيتين»[30]، وأدرج الدكتور عزالدين إسماعيل هذا المظهرَ التعبيري ضمن مظاهر التوازن الذي يحققه الايقاع عن طريق السجع وما شاكله[31].

ومعنى كل ما تقدم، أن العرب ترتكب بعض ما يخالف القياس اللغوي طلباً لتحسين كلامها، ليكون له أثر قوي في نفس المتلقي عن طريق توفير ضربٍ من التجانس الموسيقي، مما يؤكد أن دافعَها إلى ذلك حاجةٌ فنية متمكّنة، قبل أن يكون ضرورة تكتسي طابع الاضطرار «الخارجي» وتكون فوق إرادة الأديب. ومن هنا تلتقي هذه الحاجة الفنية مع تلك التي تدفع الشاعر إلى ركوب الضرورة.

وقد اجتهد السيد إبراهيم محمد في تصحيح النظرة إلى «الضرورة الشعرية» بربطها بماهية الشعر «من حيث هو مستوى من التعبير مختلف عما (يكون) عليه سائر الكلام (لأن) للشعر تركيباتٍ لغويةً تختص به»[32]، ودعا إلى اعتبارها «أقوى مظهر للارادة الشعرية : ففيها تتجلى روحُ الأديب وفرديتُه، وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كُلًّا متكاملا»[33]، وقد يكون هذا ما يدفع الأديب إلى أن «يناهِض الاعرافَ اللغوية المستقرة» عندما يَشعُر أنها «لم تعد في خدمة الاغراض التي يسعى إليها»، ومن ثمة، تكون الضرورة الشعرية «ضرورة تحتمها القوانين الداخلية للظاهرة اللغوية»[34]. وإلى مثل هذا ذهب خالد عبد الكريم جمعة عندما اعْتبر الضرورة «تركيباً يضطر إليه الشاعر في سياق العمل الابداعي،

---

(29) نقلنا العبارات عن محققيْ كتاب «ضرائر الشعر» للقزاز القيرواني ص.12.

(30) نفسه.

(31) «الاسس الجمالية في النقد العربي». ص.223 وما بعدها.

(32) «الضرورة الشعرية» : 64.

(33) نفسه : 76.

(34) نفسه : 98، 99.

محاولا به التعبير عما في نفسه، في صورة مخالفة لصور التعبير المألوف»[35].

والظاهر أن من الممكن النَّظَرُ إلى «الضرورة النثرية» أيضا من هذه الزاوية، على اعتبار أن ما يقصد إليه الناثر البليغ من أوجه الجمال التعبيري هو الذي يقوده إلى التصرف في اللغة، علما بأن «السياق المعنوي والبناء الموسيقي يتحكمان في لغة الشعر والنثر الفني»[36] معاً. وتقود هذه النظرة التصحيحية إلى التفكير في مسألة الضرورة بشكل يُبعِدها عن مفهوم الاضطرار القسري ليجعلها منوطةً بإرادة الاديب شاعرا وناثراً. وهذا يقود ــ بدوره ــ إلى إثارة أسئلة يبدو أنها مفاتيح لبحث الموضوع في أوسع آفاقه : فهل تكون الضرورة دليلَ رغبة الأديب في أن تطابِق عبارتُه مقتضى الحال ؟[37]، وهل هي بحث عن مستوى تعبيري يحقق خصوصية العمل الأدبي لتمييزه عن الكلام العادي ؟[38]، أم أنها مظهرٌ للعلاقة الجدلية بين الأديب الذي يبحث عن فرص تجديد لغته، وبين موروثة اللغوي ؟[39]، أم أنها نزعة نحو تحقيق نوع من الادهاش، لما له من دور في استثارة إعجاب المتلقي ؟[40] أم أنها ــ على عكس مذهب من يجعل الضرائرَ خطأً[41] ــ مظهرٌ من مظاهر اقتدار الشاعر ونشاطه الخلاق قبل أن تكون دليلا على قصوره وتخلفه ؟[42].

ومهما يكن من أمر، فإن الحاجة داعية إلى بحث مسألة الضرورة من زواياها المختلفة قصْدَ

---

(35) «شواهد الشعر في كتاب سيبويه» ص.448.

(36) مقدمة محققيْ «ضرائر» القزاز. ص.24.

(37) لعل هذا ما جعل الشاطبي يتساءل : ــ لدى مناقشة ابن مالك الذي نفى أن تكون بعض الأبيات الشعرية من باب الضرائر لأن أصحابها متمكنون من أن يأتوا بما ليس فيه ضرورة بتغيير روايتها دون إخلال بالوزن ــ «إذا ظهر لنا ــ في موضع ــ أنَّ مَا لا ضرورة فيه يصلح هنالك، فمن أين يُعْلَم أنه مطابِق لمتقضى الحال ؟» (الخزانة : 42/1 و«الضرائر» للالوسي : ص.7 ــ 8).

(38) يستمد هذا السؤال مشروعيته من أن للعمل الأدبي منطقَه الخاص، وهو غيرُ المنطق النحوي أو اللغوي العادي. انظر «الضرورة الشعرية» ص.78.

(39) نفسه : 9.

(40) قال حازم القرطاجني : بعد الاشارة إلى ما يحدد ماهية العمل الشعري من تخييلٍ ومحاكاةٍ وقوةِ صدق... : «كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغرابَ والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالُها وتأثُرها» (منهاج البلغاء ص.71). وفي كتاب «الادب والغرابة «لعبد الفتاح كيليطو : إن «الشعور بالغرابة هو على التأثير الذي ينتاب المتلقي» (ص.60).

(41) من ذلك موقف ابن فارس الذي يعتبر الضرائر أخطاءً، في كتابه «ذم الخطأ في الشعر» وانظر في موقفه هذا «الضرورة الشعرية» ص.38 ــ 41.

(42) قال السيد إبراهيم محمد : لقد انتهت الدراسات العربية في الضرورة الشعرية «إلى أنها أثر من آثار عجز الشاعر وقصور لغته وافتقاره إلى القدرة على الأخذ بناصية اللغة» (الضرورة الشعرية. ص.8).

تبيُّن نو ع الاستجابة الفنية التي يجدها الأديب في ركوبها. ولعل مما له دلالة في هذا الباب قولُ الفرزدق، مخاطبا بعضَ من ناقشه في خروجه على القياس النحوي في ثاني هذين البيتين[43] :

(بسيط)

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّامِ ــ تَضْرِبُنا بِحَاصِبٍ كَنَدِيفِ القُطْنِ مَنْثُورِ
عَلَى عَمَائِمِنَا يُلْقَى وَأَرْحُلِنا ــ عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجَى، مُخُّهَا رِيرِ

«أما إني لو أشاء لقلت : «عَلَى زَوَاحِفَ نُزْجِيهَا مَحَاسِيرِ»، ولكني ــ واللهِ ــ لا أقوله»[44] مما يوميء إلى أن للشاعر حاجةً فنية ــ غيرَ التخلص من الاقواء ــ تدعوه إلى تجاوز ما تقرر من تقاليد اللغة وأقيستها طلباً لوجهٍ فني أو غاية بليغة محددة، يقصر غيرُ ذلك النحو من التجاوز عن أدائها. إذ إن الشاعر «يؤثر التعبير الذي عبر به من أجل شيء يقصده قصدا، ويتعمده تعمدا لغرض يعرفه الشاعر ويحسه عند قوله الشعر»[45]. وهذا يلقي بقياد اللغة إلى الشاعر الموهوب ليصرف القول على الوجوه التي تناسب أغراضه الابداعية، علما بأن «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنَّى شاؤوا»، كما قال الخليل ابن أحمد[46]، ولا شك أن للناثر أيضا الحقَّ في مثل هذه الامارة لاشتراكه مع الشاعر في طبيعة الدوافع الابداعية.

ونحن نعتقد أن من شأن هذه النظرة أن تعيد إلى الذوق والاستجابة الفنية مكانتهما الأولى في تفهّم مسألة الضرائر ودواعيها، وتقويمها، وتفسير الاواليات المتحكمة فيها، في إطار المقاييس الجمالية الفنية، قبل غيرها[47].

---

(43) شرح ديوانه : 262. وفيه «على زواحف نزجيها محاسير» وانظر إشارة محققه إلى هذا الاختلاف في الرواية.

(44) خزانة الأدب : 220/1.

(45) انظر «شواهد الشعر في كتاب سيبويه» لخالد عبد الكريم جمعة. ص.438.

(46) زهر الاداب للحصري : 687/3. والجزء الأول من هذا القول في «ذم الخطأ في الشعر» لابن فارس، غير منسوب (ص.21)، وانظر «المزهر» ط/471.

(47) انظر مقدمة محققيْ «ضرائر الشعر» للقزاز القيرواني. ص.25.

مصادر الدراسة ومراجعها

ــ القرآن الكريم.
ــ «الاتباع والمزاوجة» لابن فارس اللغوي. تحقيق : كمال مصطفى. مصر. 1947.
ــ «الادب والغرابة» عبد الفتاح كيليطو. الطبعة الثانية. الطليعة بيروت. 1983.
ــ «الأسس الجمالية في النقد العربي» عرض وتفسير ومقارنة. للدكتور : عزالدين إسماعيل. الطبعة الثانية. القاهرة 1968.
ــ «الاشباه والنظائر» في النحو. لأبي الفضل عبد الرحمان بن الكمال، أبي بكر جلال الدين السيوطي. راجعه وقدم له : الدكتور : فايز ترحيني. الطبعة الأولى. دار الكتب العربية. بيروت 1984.
ــ «إصلاح المنطق» لابن السكيت. شرح وتحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر. 1956.
ــ كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي. طبع دار الافاق الجديدة. بيروت دون تاريخ الطبع.
ــ كتاب «الامثال» لأبي عكرمة الضبي. تحقيق : د.رمضان عبد التواب. دمشق. 1394هـ 1974م.
ــ «حاشية الدمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي». مطبعة الحلبي. مصر. 1327هـ.
ــ «خزانة، الأدب لعبد القادر البغدادي. المطبعة السلفية. القاهرة 1348هـ.
ــ الخصائص، لأبي الفتح عثمان الحنبي. تحقيق : محمد علي النجار. القاهرة 1371هـ ــ 1952م.
ــ «ذمّ الخطأ في الشعر» لابن فارس اللغوي. تحقيق : د.رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي بمصر. 1400هـ ــ 1980م.
ــ «زهر الاداب وثمر الالباب» لابراهيم بن علي الحصري. تحقيق : الدكتور زكي مبارك. الطبعة الرابعة. دار الجيل. لبنان 1972.
ــ «سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي. الطبعة الأولى مصورة في دار الكتب العلمية. بيروت 1982.

ــ «شرح ديوان الفرزدق» اسماعيل عبد الله الصاوي. الطبعة الأولى. مصر 1936.
ــ «شرح الكافية الشافية» لجمال الدين، ابن مالك. حققه : عبد المنعم أحمد هريدي. د ر المأمون للتراث. دون تاريخ الطبع.
ــ «شواهد الشعر في كتاب سيبويه» للدكتور : خالد عبد الكريم جمعة. دار العروبة. الكويت. الطبعة الأولى 1980.
ــ كتاب «الصناعتين : الكتابة والشعر». تصنيف : أبي هلال العسكري. تحقيق : محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الثانية. مصر 1971.
ــ «ضرائر الشعر» لابن عصفور الاشبيلي. تحقيق : السيد إبراهيم محمد. الطبعة الأولى. دار الأندلس. بيروت 1980.
ــ «ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة» للقزاز القيرواني. تحقيق : الدكتورين : زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة. الاسكندرية 1973.
ــ «الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر» لمحمود شكري الالوسي. المطبعة السلفية. القاهرة 1341هـ.
ــ «ضرورة الشعر» لابي سعيد السيرافي. تحقيق : د.رمضان عبد التواب. الطبعة الأولى. بيروت 1985.
ــ «الضرورة الشعرية» دراسة أسلوبية. للسيد إبراهيم محمد. الطبعة الأولى لبنان 1979.
ــ «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق القيرواني. تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد. مصر. 1353هـ ــ 1934م.
ــ «الفَسْر أو شرح ديوان المتنبي» لابن جني. تحقيق : د.صفاء خلوصي. الجزء الأول صدر في بغداد سنة 1970م.
ــ كتاب «سيبويه» لابي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. تحقيق : عبد السلام هارون. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية مصر. 1977.
ــ «لسان العرب» لابن منظور الافريقي. دار صادر. بيروت. دون تاريخ الطبع.
ــ «المُزهر في علوم اللغة وأنواعها» لعبد الرحمن جلال الدين السيوطي. تحقيق : محمد أحمد جاد المولى ومن معه. دار إحياء الكتب العربية. مصر. (دون تاريخ الطبع).
ــ «مغني اللبيب عن كتب الاعاريب» لجمال الدين بن هشام. تحقيق : د.مازن المبارك ومحمد علي حمد الله. دار الفكر. بيروت 1964.

ـ «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع» لأبي محمد القاسم السجلماسي تحقيق : علال الغازي. مكتبة المعارف. الرباط. الطبعة الأولى 1980.

ـ «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني. تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة. الطبعة الثانية. دار الغرب الاسلامي. بيروت 1981.

ـ «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر. تحقيق : كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. مصر 1963.

«النهاية في غريب الحديث والأثر» لمجد الدين أبي السعادات المبارك ابن محمد الجزري، ابن الأثير. تحقيق : محمود محمد الطناحي. المكتبة الاسلامية. دار إحياء التراث العربي. بيروت. دون تاريخ الطبع.

تهنئة للدكتور محمد عزيز الحبابي والدكتور عابد الجابري

تهنيء أسرة مجلة «**دراسات سميائية أدبية لسانية**» الأستاذ د.محمد عزيز الحبابي بمناسبة قبول ترشيحه لجائزة نوبل للاداب.

كما تهنيء الأستاذ د.عابد الجابري بمناسبة حصوله على جائزة بغداد للثقافة العربية. وإن المجلة لتعتز بهاذين الحدثين وتعتبرهما علامة بارزة في سيرورة الفكر والثقافة العربيين في المغرب

* صدر للأستاذ أنور المرتجي **سميائية النص الأدبي** عن دار إفريقيا الشرق. الدار البيضاء 1987.

* صدر للدكتور محمد السرغيني ديوان شعر بعنوان : **ويكونُ إحراقُ أسمائه الاتية**. دار قرطبة. الدار البيضاء 1987.

إشكالية الرؤية السردية(*)

(السارد أو الصوت السردي)

ذ.عبد القادر الشاوي

تمهيد :

يشير عنوان هذا البحث (إشكالية الرؤية السردية) إلى قضيتين أساسيتين، الرؤية (أو زاوية النظر) والسرد، دارتْ حَوْلَهُما أبحاث كثيرة في الآداب الأوربية الحديثة، واختلفت فيهما مناهج الدراسة ومدارس البحث.

[أ] وقد عَرَّفَ «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»(1) الرؤية في جانبها التاريخي بكونها تشير إلى العلاقة القائمة بين السارد والعالم المشخَّص؛ وهي ــ كما يضيف ــ مقولةٌ مرتبطة بالفنون التشخيصية (الرسم التصويري، والسينما، وبدرجة أقل بالمسرح والنحت وفن العمارة...)، وتهم أيضاً فعل التشخيص بطرائقه المختلفة، سواء في حالة الخطاب التشخيصي، أو فعل المقول في علاقته بالقول.

(*) راجع الأستاذ محمد برادة هذا البحث وأبدى حوله ما يلي :

«هناك حياد أكثر من اللازم، أدى إلى إخضاع المنهج للنص بدون أن يمارس المنهج أيضا تأثيره على النص : والنتيجة أن الرؤية السردية في (بيضة الديك) لها منطقها الخاص، المبرَّر.

لكن الاشكالية تنطلق من اعتبار : وظيفة السرد بالنسبة لاستراتيجية الكتابة/الكاتب من خلال النص، وعليه فالرؤية السردية لا يمكن أن تَخْلو من دلالة، من عواقب فكرية، إيديولوجية، لأنها تؤثر على اللغة/وطبيعة الحوار/والموقف من الواقع : الايهام أم تكسير علاقة الايهام ؟».

ويمثل هذا القسم الذي نَنْشُره جزءاً من بحث مطول بنفس العنوان يضمُّ أيضا مدخلا عن الانتقال من الوصف الخارجي إلى التركيب الداخلي، وفصلا عن الشخصية.

(1) انظر : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. T.Todorov. O.Ducrot. - éd.du Seuil. coll. Points 1973 P.411 et suivantes.

والرواية السردية بهذا المعنى لا تنفصل عن الخطاب التشخيصي. بَيْدَ أن النظرية الخاصة بهذا الموضوع لم تتبلور الا في نهاية القرن 19. وقد تَوَاقَتَ هذا الظُّهُور مع استغلال العديد من الكُتَّاب لمختلف الوسائل الكتابية الخاصة بكل «رؤية». وهو ما قَادَ بعض النقاد إلى إيجاد «تقابل وحيد يَسْمَحُ بتنظيم جميع القسمات المرتبطة بالعلاقة القائمة بين السارد والعالم المشخَّص»[2]، فتعددت الاراء في ذلك بتعدد الاشكالات الناجمة عن الموضوع. وقد أورد المعجم المذكور أعلاه[3] بعضا منها، يَحْسُنُ التذكير بها مُرَتَّبَةً على نحو ما يلي :

ـــ Otto ludwig الذي مَيَّز بين الحكاية بالمعنى الحرفي والحكاية المشهدية.

ـــ Percy Lubbock، وقد فرق بدوره بين الرؤية البانورامية (بحيث يتخلص السارد بنظرة واحدة من سنوات كاملة، و«يساهم» في نفس الوقت في الحدث في أماكن متعددة) وبين الرؤية المشهدية (حيث تجري الأحداث كما هي أمام أعيننا..).

ـــ كما كتب Tomachevski قائلا : «يمكن أن يُقدَّم السرد إما بطريقة موضوعية باسم المؤلف، وذلك كتعليق محض بدون أن يشرح لنا طريقة معرفتنا بالأحداث (حكاية موضوعية)، أو باسم سارد مُعَيَّن، أو بواسطة شخصية محددة تحديدا تاما. وعلى هذا فهناك نوعان رئيسيان : حكاية موضوعية، وحكاية ذاتية...»[*].

ـــ أما Uspenski فقد اختزل الرؤية إلى التقابل بين زاوية النظر الداخلية والخارجية وقد فصل «تودروف» في مفهوم الرؤية في كتابه الشهير Poétique[4] وعدها من المقولات الأساسية (الثالثة) التي تسمح بتمييز الانتقال بين الخطاب والتحليل، لأنه يهتم بوصف الأجناس الخاصة بالرؤية كما فعل غيره (W.Booth, Pouillon. Lubbock ..) بل ركز نظره على تحديد المقولات التي تسهل عملية التمييز بين الأجناس[5]. كما أفرد لها G.Genette بحثا مستفيضا تحت عنوان (علاقة السارد بالقصة التي يحكيها) (القسم الخامس : الصوت)[6]..

---

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(*) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ترجمة ابراهيم الخطيب. مؤسسة الابحاث العربية. ط1 : 1983. ص.189 ـــ 190.

(4) انظر : - Poétique. T.Todorov. éd. du Seuil. coll. Points. 1973. p.56 et s.

(5) مصدر مذكور ص.58.

(6) انظر : - Figures III, G.Genette. éd. du Seuil. coll. Poétique. 1972. pp. 225, 251.

وانظر أيضا : - Nouveau discours du récit. G.Genette. éd. du Seuil. coll. Poétique 1984. p.52 et s.

[ب] أما على المستوى اللساني فمقولة الرؤية لا تنفصل عن الضمير(7) بالمعنى الذي يُفيد ــ كما حدد المعجم السابق الذكر(8) ــ أن الضمير يُبرز العلاقة المبْرَمَة بين القائمين بالفعل الخطابي (أنا وأنت) والقول نفسه (هو أو هي). وعلى هذا فالعملية السردية تتضمن ثلاثة ممثلين : الشخصية (هو) والسارد (أنا) والقارىء (أنت)، أو المتكلَّمُ عنه، والمتكَلِّم، والمتكلَّمُ إليه؛ بل إن ذلك هو ما يحدد إشكالية الرؤية السردية بصورة عامة.

[جـ] وقد انطلقنا في بحث الموضوع (بيضة الديك/محمد زفزاف) اعتماداً على هذه التعريفات. غير أننا لم نتقيد حرفياً بما اشتملت عليه من تفريعات جزئية، بل أعرضنا عن بعضها لعدم جدواه في إضاءة جوانب البحث الذي أفردناه للنص المذكور.

والواقع أننا ركزنا على مقولتين اثنتين في نطاق ما سميناه بإشكالية الرؤية السردية، هما السارد والشخصية، وذلك استجابة لخصوصية النص المدروس، وكذا بروز هذين الجانبين فيه بصورة واضحة. أضف إلى هذا أننا لم نتقيَّد بمنهج معين، رغم اننا استفدنا من مراجع متعددة اهتمت كلِّها بالموضوع، ويَجْمَعُ بينها في الواقع أنها تمتاح من قواعد التحليل البنيوي مما يسهل تفكيك النص واستجلاء معمياته. وقد تبين لي حقاً أن استثمار المفاهيم الاجرائية بصورة منتجة، مع مراعاة مظانها وسياقاتها، يُسَهِّل عملية الاستيعاب المنهجي للنص المقروء. (لا اخضاع النص للمنهج)، وهو ما قد يحقق ــ اذا جاز التعبير والتقدير ــ نصيّة النص لا أن يُحيلَهُ إلى مرجع. وآمل أن يتضح هذا من خلال قراءة هذا البحث.

ومع ذلك فلا يشكل هذا البحث بالنسبة إلى سوى قراءة جزئية وناقصة لمتن روائي يحتمل (بل ويستوجب) قراءات أخرى، بمثل ما اعتبره تجربة أولية غير مكتملة في مضمار المعرفة والانتاج.

* * *

السارد أو الصوت السَّردي

لا يختار الروائي كما يقول (ج.جنيت)(1) بين شكلين نحويين، بل بين موقفين سرديين، لأن الاختيار النحوي ليس الا نتيجة للاختيار السردي؛ فإما أن يقبل بعرض محتوى عمله عن طريق

---

(7) الضمير مقولة نحوية تستند على الاحالة إلى المساهمين في التواصل والقول المنتج. ووضعية التواصل تتحدد بالعلاقة بين المتكلم الذي يلفظ القول مع متكلم آخر يستقبله حتى يتمكن بدوره من الجواب عليه..

(8) مصدر مذكور ص.412.

(1) انظر : Figures III, op.cit. p.252 -.

شخصية من شخوص روايته، أو أن يعمد إلى خلق سارد يتولى ذلك خارج الرواية. ولهذا الأمر غالبا ما يقع التمييز بين نوعين من الحكايات : تلك التي يكون السارد فيها غائبا عن القصة التي يحكيها، وتلك التي يكون السارد فيها كشخصية ماثلة في القصة المروية، وهذا النوع الثاني يسميه (جنيت)[2] «بالأوموديجتيك» أو ما يمكن تعريبه بـ (الحكاية داخل الحكاية).

وتستجيب (بيضة الديك) فيما نرى إلى هذين النوعين من الحكي. ذلك أن كل شخصية من شخوص الرواية تتولى بنفسها، في سياق ما تعرضه من قول، إبراز ما يؤكد حضورها النصي، وهي تُقَدِّم نفسها من خلال هذا الحضور كشخصية تساهم في بناء الحدث الروائي (رغم محدوديته وضيقه) وكبعد ماضوي (ما اصطلحنا على تسميته بجانب من جوانب السيرة الذاتية) وكحاضر (العلاقات التي تقيمها مع باقي الشخوص). فالشخصية التي نعثر عليها في (بيضة الديك) تؤلف، بحكم وظيفتها السردية، بين المتخيل (الحدث) والمحتمل (الماضي) والفعلي (الحاضر).

ولعل في هذا ما يطرح علينا سؤالا وجيها : هل تؤدي الشخصية بهذا المعنى دورها المباشر في الحكي في استقلال عن أي سارد، أم إن وجودها الشخصي هو في المحصلة النهائية من وجود سارد يحايثها ؟. وبعبارة أخرى : هل يكفي أن تتكلم الشخصية في العمل الأدبي بضمير الأنا حتى ينتفي دور السارد الثّاوي خلفها ؟.

ان وجاهة هذا السؤال كامنة في إشكاليته. فهو يعترف صراحة بالوجود الخاص لشخصية روائية قد تستقل داخل المبنى الحكائي العام بوظيفة القول بوصفها ضمير الانا المتكلم، ولكنه لا يخفي، في نفس الوقت، وجود صوت سردي آخر، له حضوره الكامل أيضا ويؤدي وظيفة أخرى قد ترتبط بالشخصية وقد تنفصل عنها وقد يُتَقَمَّص دورها، ولكنه لا ينصهر فيها ولا يذوب في كيانها. ومعنى هذا أن الشخصية حين تستقل بذاتها في النص الأدبي، فإن استقلالها ذاك لا يتحقق إلا بمقدار ما يسمح به ساردها. إنه استقلال في الوظيفة لا في العقدة المبرمة بينهما. وقد تكلم «تودروف» عن هذا بقوله : إن السارد الحقيقي، مَوْضُوعَ مَقُول النص الذي تتكلم فيه الشخصية بظمير الأنا، لا يمكن أن يبدو إلا متنكراً. والحكاية بضمير المتكلم لا تُظْهِرُ صورة ساردها، بل على العكس من ذلك تجعلها ضمنية، وكل محاولة لاظهاره لا تقود إلّا إلى إخفائه بصورة تجعله أكثر تطابقاً مع موضوع المقول[3].

فالأمر إذن يتعلق بالتنكُّر لا بالغياب، وبالوجود لا بالعدم، ذلك لأن السارد هو الفاعل الذي ينجز العمل البنائي، بل ويَمْلِكُ المبادىء الحاملة لأحكام القيمة، وهو الذي يعلن عن أفكار

(2) نفسه، Homodiègetique, وص 253.

(3) بتصرف عن Poétique. op.cit. p.66 -

الشخصيات... الخ إلى درجة يمكن القول بأنه لا وجود لحكاية بدون سارد[4].

على أن الاقرار بوجود السارد بأدواره المذكورة، لا يجب أن ينسينا صورته المركبة أو المزدوجة أيضاً. ففي (بيضة الديك) تبدو هذه القضية على نحو بارز وجلي، خصوصا عندما يعلن المؤلف عن نفسه بحروفه الأولية (م.ز/ص.51) من خلال ما سميناه (الوظيفة الايديولوجية)، وهذا ما يدعونا إلى القول مع (جنيت) بأن النص التخيلي لا يُنتَجُ اعتبارياً إلا من طرف سارد، وفعلياً من طرف مؤلفه (الحقيقي)، ولا يتوسط بينهما أي شخص، وكل نوع من الإنجاز النصي لا يمكن أن ينسب الا لهذا أو لذاك[5]. فكيف يظهر ذلك في (بيضة الديك) ؟

أ ـ التنكر والظهور

إذا قرأنا الباب الاخير من (بيضة الديك) [باب الخيانة ص.74 وما بعدها] أمكننا أن نقف على الدور المباشر الذي يضطلع به السارد الاعتباري في الحكي. انه يلاحق الشخصية ويشهد على حركاتها، يتابعها من الخلف ويسجل تصرفاتها وكأنه (يصور) ما يجري حوله بصورة تكاد تكون حيادية، أي لا يسبغ عليه من أحكامه القيمية (العاطفية والاخلاقية والثقافية) ما يجعله متورطاً فيه أو حاضراً في دائرته بأي وجه. ولهذا ظهرت علاقته بالشخصية في هذا المستوى بوصفها علاقة أنا/الواصف بـ هو/الموصوف، مُحققاً بذلك استقلاله عن الشخصية ومكتفيا في ذات الان بالملاحظة والمشاهدة. ومعنى هذا أنه يَقُوم بوظيفة إشهادية، (بِقَدْر ما تُقَرِّبه من الشخصية لأنه هو الذي يكون قسماتها النصية، بقدر ما تجعله في مواجهتها)، لأنه يراقبها ولا يتصرف بهذه المراقبة أبعد مما تتيحه له من رؤية.

ففي فقرة واحدة مثلًا يمكن العثور على هذه الأوضاع المتراكبة بصورة واضحة : «يَنْظُر إليهما وكأنه لا يراهما. تظهر أسنان الصبية بيضاء الان وهي تضحك، تتلمظ بين الفينة والاخرى. جيجي تنظر إليه بتركيز ثم تتحرك نظراتُها إلى الكونتوار، ترى الدجاج المشوي والسَّلَطَة وشرائح اللحم وآنية الخردل. شمت رائحة الخردل عندما تذكرت تلك السندويشات المحشورة بالبطاطس والخردل» (ص.75).

فالسارد فيما يبدو يُراقب بصورة آلية تقريباً ما يجري قُدَّامه على مسافة، يتملى المنظر ويفحصه ولكنه لا يقول عنه إلا ما ينعكس في رؤيته من حركة. وليس من باب الافتراض أن نقول بأنه يواجه شخصيتين في إطار حدث اعتيادي : شخصية (الكاتب) التي يدور حولها الباب

(4) نفسه ص.65.

(5) انظر : Nouveau discours du récit. op.cit. p.96 -.

الاخير من الرواية، وشخصية (جيجي). وقبل أن يوحي بالعلاقة القائمة بينهما في هذا المستوى من السرد، يصور جانباً من ردود فعلها إزاء مشهد آخر يدور في فضاء مسكون بالحدث. ويتركز السرد كما هو ملحوظ في الحركات الخارجية (النظر) التي تصدر عن الشخصية. فالكاتب ينظر إلى («كهل في حوالي الأربعين يلعب بسلسلة في عنق فتاة في حوالي الخاسة عشرة»)، فينتقل النظر مع الحركة («عندما تظهر أسنان الصبية») لكي يقع على بياض الأسنان في آن الضحك... الخ ثم لا يلبث السارد أن ينتقل إلى (جيجي) راسماً نظرتها إلى نظرة (الكاتب)، فانصرافَها عنه إلى الكونطوار.. وهكذا.

فحالة النظر هذه تلتقط ولا تصف أو تسجل ولا تستبطن. ذلك لأن السارد الاعتباري، بحكم وظيفته الاعترافية، لا يقترب من المشهد إلا لكي ينقل مركباته الظاهرة في نسق سردي يسعى إلى تشكيل الحدث دون أدنى محاولة للايحاء بدوافعه وخفاياه، لأنه لا يملك عن الحدث أكثر مما يعرضه أمامه كفعل أو حركة، من صور ومشاهد. أضف إلى ذلك أن القائم بالفعل أو الحركة في إطار الحدث المرسوم يتمتع بشخصية مستقلة، ولا يمكن الامساك به إلا كصورة ضمن مشهد. ولهذا الأمر بالذات يوجد السارد في السياق الحدثي لا خلفه، منفعلا به لا فاعلا فيه.

ب ــ الحضور والمساهمة

فالمظهر الأول للسارد في (بيضة الديك) يتم إذن في نطاق الحدث ولكن في مواجهة الشخصية. بيد أن السارد هذا لا يمثل إلا صوتاً حكائياً واحداً بين أصوات أخرى. وبالعودة إلى النص يتضح أن هناك سارداً فعلياً ينوب مَنَابَةً في بعض مقاطع الرواية، بحيث يفرض نفسه، هذه المرة، كمؤلف حقيقي للنص، ويحكم ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصية على نفس المستوى. ويمكن الوقوف على ذلك في (ص. 51) بوضوح، إذ يكفي ايراد المقطع التالي للحكم على دوره ووظيفته :

«كم كان عمر خوافا !. لو أنه بقي هنا فقط وتحمل المكوث بضعة أيام في قبو الشرطة لكنا قد تزوجنا، لكانت عائلته دفعت قليلا من الرشوة إلى أحد الضباط الكبار، إذ ذاك يسقط في يد عائلتي ونعيش أحسن قصة حب لم يعشها اثنان أبداً. ومع ذلك لابد أن أزور الدار البيضاء، ولابد أن أرى عمر، وأنا متأكدة من أن عمر هو أيضا يرغب في أن يراني معه...» وينتهي هذا المقطع بنقط الحذف، فيخرج السرد إلى البياض، متجاوزاً حدود المحلي إلى المتخيَل. غير أن السرد في الواقع لا ينقطع الا على لسان الشخصية (كنزة) ليبدأ بصورة أخرى على لسان سارد فعلي يتحكم كما قلنا في صياغة النص وقولبته. وإذا كانت نقط الحذف

بالنسبة للشخصية علامة[6] على توقف الصوت لسبب من الأسباب، فهي ليست كذلك بالنسبة للسارد الفعلي، لأنها بداية قوله وفعله النصي، وهو ما تم على نحو ما يلي :

«م.ز : احلمي طول عمرك، والله لن تشوفي عمر في حياتك يا خوينزة، ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة، ما كل امرأة تتزوج من تحب وما كل رجل يتزوج من يحب...» (ص.51) [في الهامش]. ورغم أن السارد الفعلي (م.ز) ألحق بهذا النص نقط الحذف مجددا، إلا أن ذلك لا يعني اكثر من انْحِبَاسِ صوته وتوقفه.

يظهر من هذا ان هناك مقطعين سَرْديَّين متعارضين كتابةً وتقنية ودلالة. المقطع الأول فيه صوت الشخصية وطرف من حكايتها الذاتية، وهي حاضرةٌ بهذا الصوت كضمير متكلم في سياق ما تعْرِضُه عن شخصية أخرى (عمر) بضمير الغائب. فحضورها كما يبدو هو خطاب مسترسل حول الغياب الذي يطبع حياتها، لأن الحديث عن الغائب هو بمعنى آخر حديث عن الحدث (= الاغتصاب) الذي غيّرها، ولكنه حديث مستحيل لأن الفاعل الذي قام بذلك انتهى في الزمن الماضي أو تحول إلى هارب. ولهذا الأمر تستعيد الشخصية بطريقة مرتبكة ما يجسده هذا الهروب من فشل، فتعلل ذاتها بالتمني، ولا تضيف شيئا إلا من خلال ما يمكن أن تعنيه لنا نقط الحذف.

أما المقطع الثاني ففيه صوت السارد الفعلي، وهو يتدخل انطلاقاً من بياض السرد الذي ترمز إليه علاقة الحذف لكي يغير مجرى الشخصية والحدث معاً، لا من خلال الحوار كما كان من الممكن أن يتم، بل بواسطة التقدير المتمثل في الحكم على الحدث المشخص. وهو ما يؤدي في هذه الحالة إلى اقحام عائق يحول بين الشخصية وبين دورها، أو بين استمرارها ومصيرها.

فالمقطع الثاني على هذا هو محاولة لتكسير مجرى السرد في المقطع الأول، وهو بنفس المعنى تدخل مباشر من طرف السارد الفعلي للوقوف في وجه الشخصية، فلا يعود هذا السارد، كما تبين لنا من قبل، في مواجهة الشخصية بل ضدها أو في تعارض معها، الشيء الذي يقطع بوظيفته الايديولوجية كوظيفة نابعة من تدخله المباشر في السرد على الوجه التعليمي أو التوجيهي كما لاحظنا من قبل.

لقد نبع المظهر الثاني للسارد في (بيضة الديك)، على هذا الاساس، من السياق الحدثي كما هو عليه الشأن في المظهر الأول، ولكنه أعاق نُموَّه من الخارج، أي من خلال الدور

---

(6) نقط الحذف تناسب سكون أو توقف الصوت دون أن يحدث إنكسار في الميلوديا.. في نهاية الكلمة التي تلحق بها، ذلك لأن التعبير عن الفكر ليس تاما بسبب عاطفي أو أي سبب آخر. انظر :
- Dictionnaire de linguistique. J.Dubois et collaborateurs. éd. Larousse. 1973. p.384

الذي يتمتع به كسارد فعلي في صياغة العالم الروائي. ومع ذلك فهذا المظهر لا يختزل بصورة مطلقة ما يمكن العثور عليه من تَنَوُّعٍ في الأدوار السردية في العمل الأدبي. ذلك أن تنوع النماذج الانسانية القائمة بالسرد هو أكثر غنى، تقريباً، من تنوع الشخوص الأخرى في الرواية الخيالية) بل إن كل (خطاب وكل حركة هو خطاب أو حركة سردية)(6).

ويمكن العثور في (بيضة الديك) من هذه الزاوية على مظهر آخر يَتَشَارَكُ فيه السارد مع الشخصية في بناء العالم المحكي بصورة تجعل منهما صوتاً سردياً واحداً. انه سارد مُلْتَبِسٌ في حقيقة أمره، لا يفصح عن وجوده إلا من خلال ما تقوم به الشخصية، لأنه أودع خِطابهُ في قصتها، فَتَمَاهَى بذلك مع أدوارها النصِّية.

حللنا فيما سبق مفهوم السارد ومكانته ومظاهر تَجلِّيه في (بيضة الديك)، وسنواصل هذا البحث في اتجاه آخر يتعلق أساساً بما يمكن تسميته (بالوسائل اللسانية) التي يتوفر عليها السارد الفعلي (المؤلف) في الحكي؛ وهو ما سيطلعنا على بعض الطرائق المحايثة لفعل السرد في بنية النص الروائي. وإذا سلمنا بأن «العمل الأدبي مكون من الكلمات»(8) والجمل التي تترابط فيما بينها بسجلات مختلفة من الكلام، أمكننا أن نقول بأن السجل الكلامي يعبر في الحقيقة عن «الطريقة التي يعرض بها السارد»(9) قصته، باستخدام ما تَحَصَّلَ له من تقنيات وأساليب، تجعله قادراً على كشف وتوضيح مستويات العمل وبنياته. والواقع أن الكشف والتوضيح مقولتان ملازمتان للسجل الكلامي. ولهذا يكتسي هذا السجل في الغالب مظهرين أساسيين في العمل الروائي هما السرد والتشخيص.

ويتضح من قراءة (بيضة الديك) بأن السارد الفعلي يؤلف بين طبيعتين مختلفتين لسجله الكلامي. وهي حالة لا تظهر على نحو أمثل، كما سنرى، إلا حين يقف هذا السارد وراء الشخصية وينجذب معها للتعبير عن حضورها الروائي على نحوين :

أ ـــ حين يكون خطابها مركزاً حول موضوع مفرد وملموس :

وترتبط هذه الحالة بالشخصية وكذا بالتعبير عن حياتها وظروفها ومَرَاحِلِ تَطَوُّرها، بوجودها في إطار العلاقات الروائية بين غيرها من الشخوص. وهي حالةٌ، كما نرى، ذاتية (حول الذات) ولا تتجاوزها إلى غير ذلك الا حين تتشارك الذات مع ذوات أخرى في مصير أو علاقة. فإذا

(7) انظر : - Distance et point de vue. Wayne C.Dooth. in. Poétique du récit ouv.coll. éd. du Seuil, 1977, P.95.

(8) انظر Poétique مصدر مذكور ص.139.

(9) انظر : - Litterature et signification. T.Todorov. éd. Larousse. 1967. p.83.

أخذنا (رحال) بوصفه شخصية أساسية (أو تتكرر أكثر من مرة على الأقل) صار من الممكن أن نعين ذلك انطلاقاً من الوضع الذي يشرع فيه في سرد بعض مراحل حياته الشخصية : «حاولت أن أبحث عن عمل آخر في إحدى الصيدليات، لكن دون جدوى. في الشهور الأولى كان حسن هو الذي يدفع ثمن الكراء وثمن الأكل. ذلك يضايقه كثيرا لأنه كان يرسل المال إلى عائلته في مكناس. بعدها سكن معنا دحو والمخنتر، أخذت الأمور تهون، وبعدها تعرفت على جيجي فأصرت على أن تحبني وأن تعيش معنا. هذا شيء رائع. كل واحد الا ويُولَدُ برزقه، ويمكن للمرء أن يتوكل دون أن يعقلها، ولا أحد يستطيع أن يركبها أو يسرقها. ويد الرومانية أو صاحبة الصيدلية على الصفر أو على التراب (....) كان والدي الذي يبيع بعض الخضر المتعفنة في سوق الحفرة لا يستطيع أن يُعيل هذه الأفواه كلّها. كل شيء ارتفع ثمنه (...) أربعة أفواه لا يذهبون إلى المدرسة لأنه لا يستطيع أن يدفع عنهم، يظلون يتسكعون، يتشاجرون أو يتاجرون في أقراص المخدرات لأطفال في سنهم. الاثنان الاخران ليسا متفوقين في دراستهما...» (ص.8).

فإذا تناولنا هذا النص من زاوية البحث عن العناصر الملموسة المحددة لطبيعة السجل الكلامي الذي وظفه السارد الفعلي (من خلال الشخصية) لوصف ما دعوناه (بالحالة الذاتية)، فسيكون من المفيد أن نسجل بدءاً أنه يتحدد في الدلالة بمرجعه الخارجي، أي ما يكون في النص محيطاً اجتماعياً يؤثر في الشخصية ويصوغ فعلها سلباً وإيجاباً (البحث عن العمل/الفشل/الحل...الخ). ولا يمكن فهم هذا التأثير (الخارجي) إلا بفهم أوضاع الشخصية نفسها (الأب/الفقر/ارتفاع الأثمان/كثرة الاخوان... الخ..). والأمر لا يقتصر على هذا النوع من الدلالة. فالشخصية (رحال) في هذا السِّياق تتكلم عن نفسها أيضاً، بحيث يصير كَلَامُها تعبيراً عن تفاعلها المتواصل مع ذاك المحيط. فينتقل خطابها السردي هنا إلى مجالين آخرين : الماضي كبعد ارجاعي، فردي، تماثلي، اجتماعي... وإلى الحاضر كبعد آخر معاش (بطالة، مشكل السكن، علاقات..).

ومعنى هذا أن السارد الفعلي بحكم تركيزه على موضوع مُفرد يخص الشخصية (باسمها وصوتها وعن طريقها) ماضيا وحاضرا، يوهم القارىء من خلال التناول الملموس لظروف حياتها ووجودها في النَّص، وكذا بالاحالة على عناصر مدركة (العمل، الصيدلية، الكراء، الأكل، الحب، الفقر..) بِسُلْطَة النسق الواقعي في بناء دلالات الوجود الاجتماعي للشخصية في العمل الروائي. وهو ما يحملنا على القول بان الطبيعة الملموسة للسجل تنبني في مظهرها النصي على أربعة عناصر : المحيط الاجتماعي الخارجي ــ أوضاع الشخصية ــ الماضي ــ الحاضر. وهي عناصر لا تستقل عن الزمان والمكان.

ب ــ حين يكون خطابها تأملياً وذا طبيعة مجردة :

وقد لا نفاجأ في هذا الصدد بانتقال السارد الفعلي من خلال الشخصية (ضمير الأنا المتكلم أيضا) إلى مستوى آخر، لا يحيل فيه إلى أية واقعة خارجية بالمعنى الملموس. وأول ما تجب ملاحظته أن مفهوم الزمن الخطابي يتلاشى في فضاء التأمل، بحيث تنصرف الشخصية إلى التداعي والمناجاة بما يشبه (المونولو ج). فترتفع بذلك عن مكان الحدث ولو بصورة مؤقتة لكي تتواجه مع القيم والمطلقات. وسنأخذ لبيان هذه الوضعية ما في خطاب (رحال) من مؤشرات على ذلك :

«إن على الانسان أن يعمل أي شيء لكي يكسب حياته مادام لا أحد يستطيع أن يعولك أو إن يطببك أو أن يدفع ثمن كراء بيتك، والله وحده يعلم أني لا ألوم في أعماق نفسي ما يقدم عليه دحو، وإن كنت لا أرضاه لنفسي ولا أبغيه لمسلم. وما أقبح أن يعيش الانسان من ذلك الشيء سواء أكان امرأة أو رجلًا، وجيجي طبعا تعرف أن كثيرا من الناس يعيشون من ذلك، وأنا أيضاً أعرف، ولكنه شيء خايب وحشومة وحرام. ولكنها الحياة التي لا ترحم والانسان ذئب لأخيه الانسان، وكل واحد منهم يكيد لأخيه، واذا تحدثت عن مدرسي فإنما أتحدث فقط، وليس بغرض أن أكيد له. ومع ذلك فالناس طيبون، وبقدر ما يكيدون لبعضهم فهم يريدون الخير لأنفسهم وللناس. والمهم أن هناك شيئا ما ينقصهم لكي يصبحوا أخياراً. غير أنه يبدو لي أحياناً أن قليلا من الشر هو مِلْحُ الحياة، ولا أستطيع أن أتصور تلك الجنة التي وعدنا بها الله سبحانه، حيث كل حياتنا اليومية سوف تكون خيرا في خير. يا ربي سامحني، فأنا لا أجدف بنعمتك ولا بقوتك. أنا لا أتصور عالما سوف يكون فيه الناس متساوين في الجمال والثروة والعاطفة والشباب والخلود، ولا أتصور عالماً مثالياً مثل ذلك إلا بقليل من الكيد والشر لا بكثيره... ياربي سامحني مرة أخرى، لأنني لا أريد أن أكيد لأحد، ولا بأس في قليل من الكيد، لأن الكيد درع للنفس..» (ص.59).

وينفرد هذا النص، وهناك ما يناظره في الرواية، بخاصيات أسلوبية متنوعة، تضفي على مقوله، كما حددنا من قبل، طابع التعبير المباشر عن التأمل المجرد، ويكفي أن نشير إلى بعضها :

1 ــ الحوار الضمني : وهو يتحدد بوجود ضمير الأنا المتكلم المباشر (رحال في النص) وتواري الضمير الغائب (هو) في نفس الوقت. ويدلنا على هذا قيام الشخصية (رحال) بالحديث على الاخر (دحو) من خلال الاحالة (إني لا ألوم في أعماق نفسي ما يقدم عليه دحو) والمقارنة (وإن كنت لا أرضاه لنفسي...). ويتسع هذا الحوار الضمني، ولو أنه يجري في فكر الشخصية ليشمل الحالة (الشذوذ) والمعرفة (هو وجيجي) والجنس (المرأة والرجل)...

الخ، رغم أن السارد من خلال الشخصية لا يوجه الحوار نحو مُحاورٍ معروف أو موجود أو يقصد إلى ذلك. انه يحاور نفسه إذا شئنا القول من خلال وقائع ترتبط بعلاقاته العامة.

الهجانة : وهي تخص كما حدد «باختين»(10) طرائق خلق صورة اللغة في الرواية، وتتم في النص المثبت أعلاه عن طريق الدمج بين لغتين اجتماعيتين داخل قول واحد، هو خطاب السارد من خلال الشخصية. وقد تظهر هذه الهجانة بصورة واعية حين تكون مقصودة وموجهة (خايب، حشومة، حرام...) وقد لا تكون كذلك (أي غير واعية) فتدمج في السياق الكلامي كمقول آمر أو تحكمي (عن طريق الدعاء مثلا : ياربي سامحني..). والحال أن الأمر يتعلق بما يسميه «باختين» نفسه بـ «هيرمينوتيك اليومي»(11).

3 ــ **ثنائية التقابل** : وهي تبدو بصورة واضحة من خلال أزواج «مانوية» متعارضة كالواقع والمثال، الخير والشر، الكيد والطيبوبة، الحرية والجبر...

4 ــ **المناجاة** : وهي أظْهر من غيرها في النص، لأنها تعكس ذلك الحوار المتواصل بين المحدود (الانسان) واللامحدود (الله..).

5 ــ **التكرار** : الانسان والناس (8 مرات) وتوارد أداة النفي أزيد من عشر مرات.... الخ.

فالسارد الفعلي بهذا وبغيره يرسم للشخصية مجال التأمل، ولو أنه لا يُقيدها به، كما رسم لها المجال الواقعي وأجبرها على التفاعل معه. **ومعنى هذا أن تنو ع السجل الكلامي ــ وهو الذي ينتج هذا الوضع المركب ــ هو محاولة لتنويع خطاب الشخصية ودورها في العمل الروائي، بحيث تبدو شخصية دينامية وفاعلة.** ولا يقتصر هذا على (رحال) بوصفه شخصية رئيسية، بل يمس غيرها بدرجات مختلفة، وهو ما سيقودنا إلى إثارة بعض القضايا الأخرى المتفرعة عن هذا السجل المتنو ع.

ج ــ وأول ما تجدر الاشارة إليه هو ظاهرة الزمن النحوي(أو زمن الفعل) وبصورة خاصة زمن الخطاب الذي يعيّن لحظة القائم بالكلام في النص (12). ويمكن النظر إلى هذه المسألة من زاويتين :

1 ــ من خلال خطاب الشخصية : وسَنُثْبِتُ لابراز هذه القضية نموذجا سردياً استهل به (رحال) الباب الأول من الرواية قائلا : «أحيانا لا أدري كيف يُدفع ثمن هذه الغرفة في نهاية الشهر أو نهاية الشهرين. كثيرا ما دفعت «غنو» عنا. إسم غنو لا يعجبها. تُسمِّي نفسها

(10) انظر : Esthétique et theorie du romon. M.Bakhtine. éd. Gallimard 1978. p.175 et s. -

(11) نفسه ص. 158؛ (Herméneutique du quotidien).

(12) انظر : Dictionnaire enyclopedique, op.cit. p.398 -

جيجي. هي صديقتي ولا أعرف فيما إذا كانت قد خانتني مع الثلاثة الاخرين. ولكن ذلك لا يمكن، لأن هناك احتراماً معينا بيننا. على الأقل هذا ما أشعر به عندما تراودني نفسي عن واحدة من نساء أو فتيات أصدقائي. لا أستطيع أن أقبل ذلك حتى ولو وضعوا المشنقة حول عنقي. ثم إني لست من ذلك النوع من الرجال الذي تحدث عنهم تولستوي في (سوناتاكروتزر)، قليلة هي الكتب التي قرأت، ولكن أروعها هو (سوناتاكروتزر) أقرؤه وأعيد قراءته..» (ص.6).

فزمن الخطاب في هذا المقطع السردي ينتظم حول الحاضر، وهي خاصية من خواصه، لأنه يكشف بصورة واضحة عن لحظة الكلام وراهنيته، بحيث تتصرف الشخصية وكأنها تقوم بفعل محايث لما يصدر عنها من كلام في الزمن الجاري. ولهذا احتشدت في النص جملة من أفعال الزمن المضارع، بصرف النظر عن اقتران بعضها بـ (لا) النافية، الدالة على الحركة. وهي أفعال ذات طبيعة تفسيرية، تشرح الحالة وتعلم بأوضاع (النفسية)، فتوحي بما يَعْتَمِلُ في فكر الشخصية من مواقف متضاربة.

فَزَمَنُ خطاب الشخصية بهذا الفهم ليس هو الزمن الحاضر فقط (بصيغة الفعل المضارع) ولكنه أيضاً زمن فعلها. ذلك أن وجودها النصِّي لا يتبدى في حركيته للقارىء إلا من خلال وجودها كشخصية تقوم بالتعبير عن حالة راهنة كذلك تعيشها (أو تفكر فيها بطريقة مونولوجية). إن وجودها بعبارة أخرى لا يستقل عن خطابها، والعكس في النص صحيح أيضا.

بيد أن هذا الأسلوب لا يمثل إلا وجهاً واحداً من وجوه حضور الشخصية في النص. فإذا كان زمن الفعل المضارع يعبر عن الحالة ويماثل بهذه الصِّفة بين لحظة الخطاب ولحظة الوجود، فإن ذلك لا يعني أن وجود الشخصية في الحاضر لا يحتمل أي بُعد زمني آخر. فنحن نجد في (بيضة الديك) ما يدلنا على بروز الشخصية بمظهر خطابي آخر، لا يمكن المماثلة بينه وبين ما يحيل إليه. إنه زمن يفارق بين لحظة الوجود وزمن الخطاب. ونعني بهذا أن الشخصية تنصرف إلى الماضي حين ينصرف بها القول إلى التذكر. فهي تتكلم كمن يفارق وجوده الراهن لكي يلقي بذاكرته في سياق يغور في زمن سابق لا نملك مؤشرات نصية واضحة لتحديده. ويمكن الوقوف على هذه القضية في مختلف الأبواب التي تناوبت فيها الشخوص على سرد مراحل حياتها السابقة عن وجودها النصي. وسنأخذ ما يكشف عن هذه القضية من خطاب (الحاجَّة) : «أمي كانت لها علاقة مع المسلمين والمسلمات، ولكنها مع ذلك كانت تحذرهم، لكنها في نهاية الأمر وقعت فيما كانت تحذرني منه. عندما توفي والدي ربطت لها علاقة مع السي العربي، ذي الكتفين العريضين. لا أزال أتذكره. كان يشرب برميلًا من الخمر ولا يسكر. ترك زوجته وأطفاله وربط مصيره مع أمي. زوجته كانت سوداء، وأمي بيضاء مشحمة. ويبدو أنه كان يحب هذا النوع من النساء. لم أر أمي تحب رجلا في حياتها أكثر مما كانت تحب السي العربي. لا أزال أذكره بطاقيته المائلة إلى اليمين دائما والوشم على

ذراعيه. لم يكن يرتدي سوى الثياب الأمريكية التي يجلبها من الميناء أو يشتريها من سوق البحيرة...» (ص.20).

فإذا أخذنا هذا النص في علاقته بسياقه، أي وجود الشخصية زمن الخطاب (الحاضر) في نطاق زمن آخر (تذكر الماضي)، أصبح من اليسير جدا أن نتبث من خلال تواتر زمن الفعل الماضي في عملية السرد (وهو يتكرر أكثر من 8 مرات) ما يرسم علاقة الشخصية بما فيها وزمنيْها إذا جاز التعبير : فهي تتكلم في الحاضر (زمن الخطاب) على بُعد مسافة معينة من الذكريات (زمن التذكر/الماضي)، فيحدث من خلال هذا الانتقال (الوهمي) ما يمكن نعته (بالتبئير الداخلي)[13]، لأن الشخصية هي مركز الادراك، ولا تحقق هذا الادراك إلا بواسطة (المونولوج الداخلي).

غير أن الزمن الماضي في النص المذكور أعلاه لا يرتبط فقط بالصيغة النحوية للفعل (كان، كانت...) بل وأيضا بالدلالة الكامنة في جملة (لا أزال أتذكره) لأنها تظهر المتكلم في علاقة مركبة بالحاضر والماضي من خلال عملية التذكر، وكذا بالدلالة العامة للنص، لأنه يتألف من أربعة سلاسل سردية تضع الأحداث المروية كلها في الزمن الماضي (الأم ←تخدير الحاجة/السي العربي ←حب الأم/السي العربي ←تذكر الحاجة/السي العربي ←صفات حياته..)

فالشخصية إذن تتكلم عن الماضي، ويتحقق الماضي في كلامها من خلال التذكر، وباستعمال ما يدل عليه نحويا ودلاليا. بيد أن الحديث عن الماضي ما هو في الحقيقة سوى حديث عن جزء من سيرة الشخصية أو مرحلة من حياتها. انها تعيش حاضرها النصي، ولكنها تَسْتَذْكِرُ ماضيها الزمني لكي تتبث وجودها الفعلي فيه.

2 ــ من خلال خطاب السارد : فقد ذكرنا من قبل أن السارد لا يعلن عن حضوره المستقل في (بيضة الديك) إلا في الباب الأخير (خيانة الكاتب). ويؤدي هذا الحضور إلى خلق مسافة رؤيوية بينه وبين الشخصية من جهة، وبينه وبين العالم المحكي من جهة أخرى، فيتحول بهذا إلى متكلم يُصَوِّرُ ما تَقَعُ عليه عيناه بإدراك حدسي محدود يشابه التسجيل، لأنه بصورة ما غير قادر على استبطان أحوال الشخصية من الداخل[14]. فهو يقول مثلا في ص.74 :

«كانت خطواته مثقلة، يجر قدميه بتعب وتلكؤ. وقف معطيا ظهره لواجهة متجر هندي

(13) انظر Figures III مصدر مذكور ص.209. إن التبئير الداخلي لا يتحقق بصورة كاملة إلا في حكاية بالمونولوج الداخلي، وانظر أيضا : Nouveau discours du récit مصدر مذكور ص.49.

(14) انظر : Essai de typologie narrative, le point de vue. Jaap Lintvelt. éd. Corti 1981. p.104 et suivantes.

نملابس، خرج أحد الهنود مهرولا..». والشيء الذي يعنينا أنه يستخدم في هذا التصوير الخارجي زمن الفعل الماضي (كانت، وقف، خرج..). ولهذا جاء السرد لاحقاً لفعل الشخصية في الرواية[15]، أضف إلى هذا أنه يستعمل الضمير الغائب لالتقاط رموز العالم المحكِي عنه. «لم يهتما به. اجتاز الطريق وتبعته جيجي. عاد سيل السيارات إلى الهدير بعد أن سمع له الضوء الأخضر بذلك. دخل قبلها إلى «المونتغمري». جلسا قبالة الكونتوار. أشعل لجيجي ولنفسه...» (ص.74).

د ــ واذا كان زمن الخطاب كما قدمنا يعيّن لحظة المتكلم في النص، فطبيعة الخطاب تحدد أسلوبه في التعامل مع العالم المحكي. وسنحاول أن نرى هذه القضية في (بيضة الديك) من زاوية واحدة فقط تخص بعض الطرائق الأسلوبية في صياغة لحطات الحكي :

1 ــ **الأسلوب المباشر** : ويتعلق الأمر بالحالة التي يعيد فيها المتكلم أو السارد انتاج قول متكلم آخر بصورة تامة (أو كما قيل)[16]. وهي حالة يحتفظ فيها هذا الأسلوب «بجميع الأشكال المرتبطة بالشخص المتكلم في الأصل»[17]. وقد أدخل (ج.جنيت) هذا النوع من الأسلوب في باب «التضمين» ووصفه بالخطاب المنقول[18]. ويختلف هذا الأسلوب، في رأينا عن الحوار، وخصوصاً في (بيضة الديك) بحضور المتكلم وغياب المتكلم عنه. فهو إذن تبادل لفظي، ولكن من جانب واحد، إذا جاز القول بحكم أن المتكلم الفعلي (السارد أيضا) ينوب فيه، بهذا القدر أو ذاك من الدقة، عن متكلم آخر (أو متكلمين آخرين) لا نملك على حضوره النصي أي دليل واضح لحظة الكلام. وهناك في (بيضة الديك) أمثلة متعددة على هذا النوع من الأسلوب، يتكرر على لسان الشخوص في سياقات مختلفة، ولكنه يحيل في الغالب على زمن الخطاب في الماضي. وسنكتفي ببعض الفقرات الدالة :

«وكان والدي يقول :

ــ يجب أن تدرس. أنت الكبير. عليك أن تحصل على وظيفة مع المخزن لكي تساعدني.

أما الوالدة :

ــ أبوك ما عادت له صحة، وخضرواته المتعفنة يلقي بنصفها في المزبلة، عليك أن تصبح

(15) نفسه ص.73.

(16) انظر : La stylistique P.Guiraud. éd. P.U.F (Que sais-je ?) 1979 p.90 -.

(17) انظر : Dictionnaire de linguistique. مصدر مذكور ص.158.

(18) نقلا عن Poétique مصدر مذكور ص.151.

شرطياً لترفع رأس أمك عاليا في الحي..» (ص.8).

ومن ذلك أيضا قوله :

«قالت إحدى الجارات ذات يوم :

ــ وماذا تنتظر من يهودية أسلمت ؟

قال عجوز :

ــ إن اليهود يدخلون دين الاسلام لكي ينجبوا من المسلمين فَيَقَوُّا شعبهم. إنهم يرتدون ــ طيلة الأسبوع ــ الجلباب والبلغة والرزة ويذهبون إلى المسجد، لكنهم يوم السبت يغيرون ثيابهم ويذهبون إلى البيعة..» (ص.9)

ومنه أيضا :

«قال الوكيل الذي كان أحد الرواد :

ــ اسمعي أيتها اليهودية الجيفة، إما بِيَّ أَوْ بِكْ !

ــ لكن ماذا تريد يا سيدي ؟. كل ما توده موجود. هل تريد فتيات ؟ هل تريد أن تشرب ؟ ماذا تشرب ؟ لن تدفع شيئا. البار بارك...

ــ أنا أريدك أنْتِ.. الخ» (ص.23).

ومنه أيضا :

«كان يشرب بكثرة وبسرعة ويقول : «يجب أن أفعل ذلك. إنه شاب مسكين، سوف يدفع لك ثمن الكراء في أي وقت تتاح له فيه الفرصة» (ص.28)

ومنه أخيرا :

«وقالت أمي ذات يوم :

ــ هل كنت حقا تُحِبِّين ذلك الشاب عمر

ــ نعم، وكان يحبني أيضا.

ــ أنت متأكدة من ذلك

ــ متأكدة... الخ» (ص.50).

ويمكن أن نلاحظ من خلال هذه الفقرات أن الأسلوب المباشر، كخطاب منقول، يتميز بعلامات دالة تكشف عنه في مفاصل النص، لعل أهمها فيما مر بنا : أ ــ الاحالة إلى زمن الخطاب الماضي بصيغ فعلية تدل عليه (كان، قال..) أو بصيغ ظرفية (ذات يوم) تبرز زمنيته. ب ــ نقطتا التفسير، وهما تدلان على الوقف أو الصمت وتحملان قيمته منطقية فتمكنان

المتكلم من إدراج تفسير أو شاهد[19]. ج ــ العارضة التي تميز استهلال الكلام وقد تعزله لغرض إبرازه داخل سياق الخطاب. د ــ المزدوجتان، للابقاء على الكلام المنقول في حالة معينة من الدقة... الخ.

ومما يلاحظ في النصوص المذكورة أعلاه أن المتكلم حافظ في أغلب الأحيان على الصيغ التعبيرية الانفعالية (كالريبة، والسخرية، والتساؤل، والتعجب) الواردة في الخطاب المنقول للإيهام بحقيقته المفترضة وبضوابط التبادل اللفظي الذي يجري في الكلام. وقد يكون من بين دلالاته الروائية أنه يعطي لوجود المتكلم والشخصية في النص كينونة تخيلية توحي بالامتلاء والاستمرار.

2 ــ **الأسلوب غير المباشر** : وفيه يقوم المتكلم الأول (أو الأصلي) بنقل قول متكلم آخر دامجاً إياه، تركيبيا ونحويا، في السياق العام لمقوله، مع اعتبار المتغيرات التي يمكن أن تطرأ عليه، لأن الأمر يتعلق، كما بين ذلك (جنيت) بخطاب متغير، يخضع في جملة ما يمكن أن يخضع إليه، للاختصار، وحذف التقديرات العاطفية وما إلى ذلك[20]. ويأتي هذا النوع من الأسلوب في (بيضة الديك) ضمن فقرات سردية تلتزم فيها الشخصية (أو المتكلم) بالتعبير عن مراحل تطورها وأفكارها، فتوحي ضمنيا بالتشارك الذي يحدث في هذا السرد بينها وبين شخوص أو متكلمين آخرين. ويمكن التدليل على ذلك بفقرات مختلفة من الرواية، غير أننا سنختار منها ما يقدم صورة واضحة عن المشكل :

«قيل إنه لكي تفهم كتابا ما أكثر، عليك أن تكون حاصلا على الباكالوريا. هذا غير صحيح...» (ص.6). ومنه أيضا : «قالت إن ذلك فضيحة، ولا يمكن لفضيحة من هذا النوع أن تلحق بالعائلة..» (ص.7). ومنه : «لكنه اختفى وقال الطبيب إنه حتى بألف رجل لن أستطيع أن أحمل من أحدهم. ولم أحمل من كل الرجال الذين عرفت...» (ص.25). ومنه : «قال عمر إنه يستطيع أن يقتله رغم أنه قائد..» (ص.49). ومنه كذلك : «قال لي إنها فرت وتركت طفليها (هل لها قلب هذه المرأة ؟) وذهبت إلى مراكش وأخذ الصبيان يحششونها ويتعاقبون عليها الواحد تلو الاخر.. وقال لي إنها أرادت أن تشوه سمعة المغاربة...» (ص.63). ومنه «انتفضت الحاجة وقالت كيف لا يفهم هذه الأشياء ؟..» (ص.66)... وهناك فقرات أخرى من هذا القبيل (انظر صفحات : 67، 68، 69...).

وقد يكون من الصعب التمييز في هذه الفقرات بين ما قيل فعلا وما يقال على لسان المتكلم لاحقاً، لأننا في الواقع أمام خطاب مسترسل يُضمر خطابا منتهيا آخر. فقد تحقق

(19) انظر : Dictionnaire de linguistique. م.م. ص.384.

(20) انظر : Poétique. م.م. ص.151.

فعل الكلام في الزمن، ولا يتحقق الآن في زمن آخر سوى نصه المتغير.

ومما يُلَاحَظُ، بناء على ذلك، أن معظم العلاقات المرافقة للأسلوب المباشر لم تعد تؤدي غرضها الدلالي هنا، أو هي تؤديه بصورة مركبة، ونعني من خلال التقديرات التي يسبغها المتكلم ضمنيا على المقول في عملية القول. والأهم من هذا أن الأسلوب المباشر إذا كان يخلق مسافة زمنية وقولية واضحة بين المتكلم والكلام المنقول (المُتَكَلَّمِ عنه أيضا)، ففي الأسلوب غير المباشر تتقلص هذه المسافة، فتتلاشى حدود الكلام المنقول بصورة واضحة. ولهذا جاءت الفقرات المصاغة بهذا الأسلوب في (بيضة الديك) أقرب ما تكون إلى (التداعي)، يقوم فيها المتكلم باستدعاء أطوار ماضيه وحياته جملة، فيتحول الخطاب المتغير إلى عنصر من عناصر السرد.

3 ــ **المونولوج الاستذكاري (Remémoratif)** : أشرنا إلى التداعي ونحن نقصد في الواقع أسلوبا آخر من أساليب التناول الحكائي في (بيضة الديك) يعرف في مصطلحات Dorrit Cohn[21] بالمونولوج الاستذكاري. وقد ميزنه عن (المونولوج الاتوبيوغرافي) و(الحكاية الاستذكارية) بكونه يأخذ من الأول أسلوبه التشخيصي، ويتجرد من الصرامة الكرونولوجية التي تطبع الثاني[22]، فيؤلف بهذا ما يمكن تسميته بـ (مونولوج الذاكرة).

وكنا قد أشرنا من قبل إلى وجود هذا النوع من الأسلوب حين تنكفيء الشخصية على ذاتها في سبيل استبطان خوافي الحياة الماضية، بل ويمكن القول بأن الشخصية في (بيضة الديك) تلجأ إلى هذا الأسلوب كلما وقعت في (الحاضر) على ما يبعث صلتها بـ (الماضي) على مستوى العلاقات والأحداث (البطالة مثلا قد تكون مبررا لذكر الفقر الذي عانت منه. وهكذا..). ويمكن الوقوف على هذه الظاهرة في مختلف أبواب الرواية، وبصورة خاصة في (باب التي وجدت ما أرادت / ص.20 إلى 31)، بحيث يبدو وكأنه عملية متواصلة لاستذكار مراحل التطور الشخصي في حياة (الحاجة). إن فكرها كله يعود نحو الماضي ــ وهذه سمة مميزة لأسلوب المونولوج الاستذكاري ــ فيما تترابط الأحداث المعروضة كلها عن طريق الذكريات. ويتحول القائم بهذا المونولوج إلى وسيط بين حاضر قوله وماضي استذكاره، دون أن يتقيد بالتطور الكرونولوجي، ما خلا «تتابع الفكر الذي يسمح ببروز الأحداث»[23]، بوصفه التتابع الزمني الوحيد الذي ينتجه المونولوج الاستذكاري.

4 ــ **الحــوار** : لقد ذكرنا في فقرة سابقة أن الاختلاف الذي يمكن ملاحظته بين

(21) انظر : .La transparence interieure. Dorrit Cohn. éd. du Seuil 1981 p.210 et s -.

(22) نفسه ص.210 أيضا.

(23) نفسه ص.211.

الأسلوب المباشر والحوار في (بيضة الديك) يتركز بالنسبة للأول في غياب أحد طرفي التبادل اللفظي، بحيث يبدو وكأنه كلام من جانب واحد (خطاب منقول)، ويظهر في الحالة الثانية بحضور الطرف الغائب، وهو حضور زمني لأنه قائم أثناء عملية التبادل اللفظي (خطاب متبادل). ولهذا ظهر لنا الأسلوب المباشر / الحواري بمظهر سردي وفي الزمن الماضي بالذات.

ولهذا يمكن القول بأن الحوار في (بيضة الديك) يتحدد بكونه يقوم بين متكلمين (أو أكثر) اثناء عملية التبادل اللفظي في الزمن الحاضر أو ما يجاور هذا الزمن. لننظر في هذه الفقرة :

«قال عمر :

ــ إن ما فَعَلْتَه أمس لا يليق بشاب مهذب مثلك.

ــ لقد كُنْتَ أنت البادىء. حاولتُ مرارا أن أتمالك أعصابي، ولكنكَ أثَرْتَها في نهاية الأمر. هناك بشر لهم قدرة خارقة على إثارة أعصاب حتى الجماد.

ــ لقد كنتُ سكران. كان عليك أن تفهم ذلك.

ــ لو لم أفعل ذلك لَكُنْتَ قد ارتكبتَ أكبر حماقة في حياتك.

ــ لا تؤاخذني، إني لا أستطيع أن أفعل شرا بالبشر مثلك...» (ص.11)

فصيغة الزمن الماضي في هذا الحوار (فعلت، كنت، حاولت..) تتعلق بواقعة يصعب الجزم بانقضاء زمنيتها، لأنها مرتبطة بظرف (أمس) يجمع بين حدوث الفعل وتواصله. أضف إلى هذا أن الحوار يجري بين شخصيتين حاضرتين (رحال/عمر) في البناء الروائي أو أثناء تبادل الكلام، وهو حضور زمني أيضا لأنه يترجم راهنية الحوار.

ولهذا يتميز الحوار في (بيضة الديك) إجمالا بمظهره المشهدي، لأنه يسعى إلى المقابلة بين الشخوص في إطار العلاقات المحددة لوجودها في النص الروائي.

لقد وقع اهتمامنا في هذه الدراسة على المظاهر المتراكبة التي يقوم بها السارد في العمل، وقد فرضت علينا خصوصية النص المدروس ضرورة التمييز بين السارد الاعتباري، الذي لم يظهر في النص إلا في بابه الاخير، فبقي دوره محدودا على مستوى العالم المحكي، وبين السارد الفعلي (المؤلف)، وهو الذي أدى جميع الوظائف المركّبة للنص في شكله ومضمونه، ولهذا فصلنا القول في بعض الطرائق المكونة لها.

هاجس الذنب في شعر أبي القاسم السُّهَيْلي

دراسة موضوعاتية بنائية(*)

الدكتور حسن جلاب
كلية الاداب ـــ مراكش

الشاعر : أبو القاسم عبد الرحمن السهيلي، عربي ينتسب لخثعم القبيلة اليمنية، وقيل من معد صاروا باليمن[1]، ثم حلت بين الطائف ونجران على طريق القوافل من اليمن إلى مكة. وكانت من القبائل التي دخلت إلى الأندلس وامتزجت بسكانها، فنزلت البيرة وشدونة[2]. وُلد بسهيل ونشأ بها، وكُفّ بصره وهو ابن سبع عشرة سنة[3].

والسهيلي ـــ وإن اعتبر من سبعة رجال مدينة مراكش ـــ غريب عنها، قدم إليها حسب ما هو مشهور بدعوة من يوسف بن عبد المومن بعدما نما إليه خبره، واشتهر أمره في بلاده[4]،

(*) ننشر في هذا العدد تحليل العينية الكبرى والعينية الصغرى وننشر في العدد القادم تحليل البائية مع خلاصة عامة.

(1) لسان العرب 166/12. ط. دار صادر.

(2) نفح الطيب 138/1.

(3) تقع قرية سهيل على الساحل الجنوبي للأندلس قرب مالقة، سميت باسم الكوكب لأنه لا يرى في جميع الأندلس الا من جبل يطل عليها، أنظر وفيات الاعيان 144/3.

(4) عرف يوسف بن عبد المومن باستدعاء العلماء والشعراء وتقريبهم منه للاستفادة من علمهم وادبهم كابن طفيل وابن رشد. وقد سجل صاحب المعجب هذه الخصلة فقال (ولم يزل يجمع الكتب من اقطار الأندلس والمغرب، ويبحث عن العلماء وخاصة أهل علم النظر إلى أن اجتمع له منهم ما لم يجتمع لملك قبله ممن ملك المغرب) ص.236 و242 ط.القاهرة 1949.

وذلك حوالي سنة 579هـ، وقضى بها زُهاءَ ثلاث سنوات، إذ كانت وفاته بها سنة 581هـ.

الشعر : اشتهر السهيلي بمعرفته الواسعة باللغة والتفسير وصناعة الحديث ورجاله وأنسابه وعلم الكلام والأُصول.
وحازت كتُبه شهرةً كبيرة، وخاصة منها **الرّوض الأنُف** في شرح السيرة، وكتاب **التعريف والاعلام** فيما أبهم في القرآن من الأسماء والاعلام... ويغلب عليها الجانب اللغوي لا سيما وان السهيلي هو تلميذ ابن الطراوة النحوي الأندلسي المشهور(5).

وبالرغم من ان شعره قليل لا يتعدى ابياتاً في موضوعات مختلفة كالتوسل والغزل ومراسلة الأصدقاء، فإن عينيته (يا من يرى ما في الضمير...) قد ذاعَ صيتها وعارضها الشعراء وخمسوها وسدسوها... فصارت من النصوص المأثورة لدى الذاكرين والمنشدين.

إن أهم ما خلفه الشاعر لا يعدو ثلاثَ قصائد توسلية، ستكون محور هذه الدراسة، وهي :

ــ العينية الكبرى :

لك الحمدُ ياذا المجدِ والجودِ والعُلا، تباركتَ، تُعطي مَا تشاء وتمنع(6)

ــ العينية الصغرى :

يا من يَرى ما في الضمير ويسمعُ انتَ المُعَدُّ لكل ما يُتوقع(7)

ــ البائية :

صرفت إلى ربِّ الانامِ مطالبي ووجهتُ وَجهي نحوه ومآربي(8)

بناء القصيدة :

عندما نُمعن النظر في هذه القصائد التوسلية نلاحظ أنها تتميز بظاهرة الترابط : عمودياً على مستوى الغرض المركزي، وأفقيا على مستوى تطور الموضوع.

1 ــ فكل نص يكون وحدة في حد ذاته ويتضمن محورا خاصا تعمل الوحدات الجزئية

(5) انظر عن شيوخ السهيلي : اظهار الكمال : 335 ــ 337 ــ 339. مخطوط الخزانة الحسنية رقم 232.

(6) واردة في المخطوط 1209د. ص.32 ــ 33، بالخزانة العامة بالرباط. وهو مجموع به قصائد في التوسل والاستغاثة...

(7) نص مطبوع ومتداول.

(8) أوردها محمد الأمين الصحراوي في الارتجال مخطوط الخزنانة الحسنية رقم 194 والتعاجري في الاعلام 72/8 ــ 73.

على بلورته وتوضيحه. وغالبا ما يشتمل على تمهيد واختتام، فبناء النص هو :

أ ــ **وحدة تمهيدية** : الاستعداد للموضوع والتمهيد له بالتوجه إلى الخالق واظهار عظمته.

ب ــ **الغرض المركزي** : وهو صلب الموضوع أي التوسل، وهو مركب على شكل محور.

ج ــ **وحدة ختامية** : تخصص لطلب شفاعة الرسول أو الصلاة عليه.

وتكون الوحدتان التمهيدية والختامية قصيرتين لذا يركز الشاعر جهده على إبراز مضمون المحور الذي يُعالجه في الغرض المركزي.

2 ــ ويبدو الترابط بين النصوص أفقيا في اشتمال كل نص على محور محدَّد، وفي طبيعة العلاقة التطورية بين المحاور، والتي تجسِّد أحوال الشاعر النفسية والمقامات التي مر بها :

ــ فمحور الذنب / العفو يُعبر عن مقام التوبة، وهو نبذ المخالفة والتمسك بالطاعة. وفيه شعور بالذنب والتقصير والتماس العفو.

ــ ومحور الفقر / الفضل : يمكن أن يعبر عن مقامِ الفقر كما حدده بعض الصوفية(9)، ففيه اعترافٌ بفقر الشاعر المادي والمعنوي، وافتقاره إلى فضل الخالق وجوده وكرمه.

ــ محور الاستجابة : ويقابله مقام الرضا حيث يرضى الشاعر بحاله ويطمئن إلى استجابة خالقه وعطفه وعفوه.

وعبر هذه المحاور يبدو الترابط والتطور المشار إليهما :

فمن شعور بالذنب وطلب العفو، إلى افتقار للخالق، إلى شعور بالاستجابة. ويتم ذلك بواسطة التوسل والدعاء.

3 ــ بنية التوارد : نَفْتَقِدُ لدى السُّهيلي ما هو معروف في توسُّل القاضي عياض مثلا(10) من تنظيم وتنسيق في مجال المبنى والمعنى وترتيب الأفكار والفقرات، فما يميز شعر السهيلي هو اعتماد ظاهرة توارد المعاني. فهو لا يرتبها وإنما يطلق النفس على سجيتها لتقول ما تشاء،

(9) اختلف منظرو التصوف في تحديد المقامات والأحوال ويجعلها السهروردي مثلا : المقامات (التوبة، الورع، الزهد، الصبر، الفقر، الشكر، الخوف، الرجاء، التوكل...) والأحوال : (المحبة، الشوق، الأنس، القرب، الحياء، الاتصال...) ويجعلها غيره أكثر من ذلك.

(10) انظر تحليلنا لشعر عياض الديني من اطروحتنا، الحركة الصوفية بمراكش واثرها في الأدب، مرقونة بخزانة كلية الاداب، الرباط 1987.

وتشكو ما تريد في تلقائية وعفوية قد تؤدي إلى التكرار. ومن خلال هذه المعاني العفوية يتبلور المِحْوَر ويبرز كما عكسته نفس الشاعر، لا تغلفه أية زخرفة أو تحوير.
ولعل هذا ما جعل توسُّل السهيلي ذاتياً محضا تسود فيه الوظيفة الانفعالية للغة.

العينية الكبرى :

المطلع : اعطت الدراسات القديمة والحديثة للمطلع (أو الابتداء) أهمية كبرى وجعلته المقصدَ العام للخطاب، يتمُّ اختيارُ لفظه ومعناه، ومراعاة مخارج حروفه وتركيبه، ليجذب بذلك النفوس ويستهوي الخواطر.

وقد استهل الشاعر القصيدة بحمد الله والثناء عليه سيرا على عادة المسلمين في ذكر الله وحمده في مطلع كل خطاب، فكل كلام لم يبدأ فيه بذلك أبتر كما هو معروف، وكذلك سعيا وراء تحقيق الغاية من التوسل.

واختار لتجربته بحر الطويل ؛ والعلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه أمر مقرر منذ القديم. فقد جعل حازم الاعاريض الفخمة الرصينة صالحة لمقاصد الجد كالفخر والمدح، وليس هناك أكثر جدية من الموضوع الذي يتناوله السهيلي في هذه القصيدة.

والملاحظ أن شعر السُّهيلي كلّه لا يخرجُ عن البحور الطويلة (الطويل والكامل)، وفي اعتقادي أن اختيارهما راجع إلى انهما من أكثر البحور حركات وحروفا ومقاطع يعطيان أكثر من غيرهما إمكانيات الحوار مع النفس والاخرين، والسهيلي في قصائد التوسل يحاور نفسه، وربه، عارضاً أخطاءه وذنوبه، وملتمسا الصفح والعفو.
لهذا فإن مسحةً من الحزن والكآبة تغلف هذا التوسل، وعند بعض النقاد المحدثين[11] أن الانسانَ في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلا كثير المقاطع يصب فيه من اشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه.

وسلك في الطويل أحسن صوره[12] فلم تتجاوز زحافاته «القبض» في «فعولن» و«مفاعيلن» وراعى في اختيار القافية مناسبة المعنى كذلك، فقافية هذه القصيدة (وباقي قصائد السهيلي) لا تخرج عن العين والباء :

1 ــ وهما من أكثر الحروف ورودا في قوافي الشعر العربي من جهة[13].

---

(11) موسيقى الشعر 196.
(12) نفسه 69 ــ 73.
(13) بالاضافة إلى الراء واللام والميم والنون والدال والسين، انظر موسيقى الشعر 275.

2 ــ وهما من اطلق الحروف واكثرها جرسا لا تدخلان في بناء الا حسنتاه[14].

3 ــ وتستعمل العين لافادة الهلع والتفجُّع لذلك جاءت أغلب قصائد الرثاء فيها.

وروي القافية مُطلق (أي متحرك) والحركة التي قبله قصيرة (أي متحركة كذلك) وصورتها عموما من صنف المتدارك أي التي تتوالى فيها حركتان (حركتا النون والعين في تمنَعُ مثلا).

وقوافي القصيدة مستقلة أي غير مفتقرة إلى ما بعدها، وما بعدها غير مفتقر إليها، وهي احسن صور القافية.

وهذا النصُّ خالفَ باقي النصوص في خلوه من التصريع في المطلع مع ما يتميز به (أي التصريع) من طلاوة وموقع من النفس للاستدلال به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها. وتم تَعْويضُ هذا النقص بتكثيف الجناس في المطلع : بين الحمد والمجد، والجود والمجد، ويوحي التقارب اللفظي بتقارب معنوي لدلالة الألفاظ على عظمة الخالق، وهو مقصد الشاعر.

وهناك جناسان حرفيان هما :

لك الحمد ياذا المجد والجود والعلا — تباركت تعطى ما تشاء وتمنع

ــ تجانس صوتي خلفي في حرف الدال

ــ تجانس استهلالي صرفي في حرف التاء.

وهما يقويان العلاقة المعنوية التي تجمع بين الوحدات اللفظية، فالأول يفيد تعدد الصفات والثاني يدل على تنوع المهام والعطاءات.

وفي الشطر الاخير تقابل سياقي بين (تعطى وتمنع) يؤكد معاني الشطر الأول الدالة على العلو والمجد والعظمة، فصاحب هذه الصفات يناسبه محور الحركة السكون الذي يفيده التقابل.

ويستمر التناسب بين الشطرين بواسطة التعادل النحوي الوارد فيهما :

الشطر الأول	الشطر الثاني
جُمَلٌ اسمية	جمل فعلية
الصفات ←	التحركات

فعندما عَبَّر الشاعر عن صفات الخالق استعمل الاسماء، وعندما عبر عما يفيد الحركة استعمل

(14) انظر محمد مفتاح في كتابيه : في سيمياء الشعر القديم 68 ــ 71 ــ 74 وفي الخطاب الشعري 176.

الأفعال. ولها دلالة استمرارية لاتصافه الدائم سبحانه بها. ونلاحظ ان كلّ صفة في الشطر الأول يعادلها فعل مناسب لها في الشطر الثاني.

الشطر الأول		الشطر الثاني
الحمد	←	تباركت
المجد	←	تشاء
الجود	←	تعطى
العلا	←	تمنع

وفي هذا التعادل تعبير عن تعظيم الخالق وإكباره. وجاءت عملية الحركات لتدعيم ذلك وتعزيزه، فعند أصحاب هذه النظرية[14] ان غلبة الفتحة مثلا تفيد الفخامة والكبر، وهذا ما لاحظناه على هذا المطلع الذي جاء ازيد من نصف حركاته مفتوحا[15] وغالبا ما يصير الزعم يقينا عندما تتضافر جميع عناصر البنية الشعرية، ومقصد الشاعر ومقصده (هنا تعظيم الخالق) يتعدى هذا المطلع إلى مطالع كل قصائده التوسلية كما سنرى.

وبما أن المخاطبَ هو المحور الأساسي المقصود بالكلام (يتوسل إليه) فقد نوع الشاعر طرق مخاطبته من كاف الخطاب، إلى تاء المضارع، إلى تاءِ الضمير. كما أن الشاعر استهلَّ النصَّ بلامِ الجر، هذه اللام التي تكون لها في الذِّكر دلالاتٌ. فعند الذاكرين أنها تستعملُ في منازل التوبة والاستقامة والتقوى والاخلاصِ والصدق، أي في حالة «الفرق» وهي شعور العبد بنفسه في مراعاة سعيه[16]. وهي نفس الحالةِ التي يعبِّر عنها هذا النص (الذنب/العفو)، والذي سيصبح ــ مع غيره من نصوص السهيلي ــ من أدب المرددات والاذكار.

ويبدو في المطلع كذلك المنحى المعجمي الذي سيكون عليه النص ويتمثل في الاستمداد من القرآنِ الكريم يصلِ أحيانا حدَّ الاحالة اللفظية الاجترارية، وهذا راجع إلى تشبع الشاعر بالفاظ القرآن وهو المؤلِّف في غريبه ومبهمه[17].

فالشطر الثاني مستمد من آيات قرآنية كثيرة لها نفس المدلول (الله يبسط الرزق لمن يشاء من عباده ويقدر)[18]. والغاية منه الاستدلال وتأكيد انتماء منحاه التوسلي للسنة والشرع.

(15) حركات الفتح 18، الضم 6، السكون 3.

(16) انظر محمد مفتاح في أطروحته التيار الصوفي والمجتمع 231 ــ 232 مرقونة بخزانة كلية الاداب بالرباط 1981.

(17) كتابه : التعريف والاعلام فيما ابهم في القرآن من الأسماء والاعلام.

(18) سورة العنكبوت، آية 62. وهناك آيات عديدة في نفس المعنى.

ـ **التوسل** : لقد سبقت الاشارة إلى «بنية التوارد» في توسل السهيلي أي انه لم يكن يعتمد فيه المقاطعَ والحركات وانما يطلق العنان لنفسه وخاطره يعرب عما شاءَ ويتوسل كما شاء، لذلك نجد أنفسنا مدفوعين لمواكبة الأبيات قصد فهم تجربة الشاعر وتحليلها :

إلهي وخلّاقي وحِرزي ومَوْئِلي إليك لدى الاعسار واليُسر أفْزَعُ
إلهي لَئِن جَلَّتْ وجُمَّتْ خَطيتي فعَفوك عن ذنبِي أجلُّ وأوسَعُ
إلهي لئن أعطيتُ نفسيَّ سُؤْلها فها أنا في بحرِ الندامةِ أرتــعُ

يستهلُّ التوسلَ بابرازِ جانبي الموضوع. والتناقض الصارخ بينهما لتبرير مشروعية هذا التوسل :

ـ إله قوي عظيمٌ
ـ وانسانٌ خَطَّاءٌ ضعيف ومُحتاجٌ.

وتقوم القصيدة كلها بتوضيح كل جانبٍ وإغنائِه : فالله عزّ وجلّ يتصفُ بالخلق، واستعمل صيغة المبالغةِ لإعادته للخلق يوم البعث، وذلك مظهرٌ من مظاهر العظمة. وقول الشاعر عنه (حِرزِي، مَوئِلي، إليك أفزعُ...) دليلٌ آخرُ على عظمةِ الخالقِ وضعفِ المخلوق :

فالحِرزُ المَوضع الحصينُ، والموئِل المَلجَأ، وفزع إلى الشيءِ لجأ إليه مُستغيثا. وجاء التقابل المعجمي : عُسْر/يُسر ليفيدَ التعميم ويبرهنَ أن الحاجة إلى الخالقِ دائمةٌ ومستمرةٌ في حالةِ قوة المخلوق أو ضعفه.

وإلى جانب الألفاظِ استعمل الشاعرُ أسلوباً محدَّداً في القصيدة لابرازِ هذه الحاجة، منها :

ـ **النداءُ** : فصيغةُ إلهي الواردةُ في مطلع أغلب الأبيات، يُنادَى بها الخالقُ على وجهِ الاستغاثةِ وطلبِ النجدة. وهذا التكرارُ يفيد التوسلَ والذهول.

ـ وأحياناً ما يُتبع المُنادى باسلوب الشرط فيحدد في فعله الخطأ أو الذنب، ويلتمس في جوانبه العفو والعذر، مع اقترانه بالفاء لتتصدر جواب الشرط.

وتردُّد الصيغتين بين الشطر الأول (إن والشرط) والشطر الثاني (الفاء والجواب) خلال سبعة أبيات، يحدث نوعاً من الأخذ والرد، والتقابل بين حالتي قوة الخالق وضعفِ المخلوق. ويدعم هذا التقابل المعنوي تقابل لفظي في المزاوجة بين ضمائر المتكلم والمخاطب :

الهي، موؤلي، نفسي/إليك، عفوك... وآخر في استعمال الأفعال والاسماء بين الأسطر، وهو شيء جدير بالملاحظة. ففي هذه الأبيات الثلاثة مثلا نجد :

الشطر الأول	الشطر الثاني
جمل اسمية	جملة فعلية
جمل فعلية	جمل اسمية
جملة فعلية	جملة اسمية وفعلية

فَبَيْنَ الجمل الفعلية والاسمية تتحدد الحركة والسكونُ، واليأسُ والأملُ، ويسعى الشاعرُ لجعل الأملِ اكبرَ من اليأسِ، والعفوَ أكبرَ من الذنبِ. ولم يكن له بُدٌّ من إيراد اللفظِ الذي يُفيد الاحتواء. وذلك في التصدير الواردِ في البيتِ الثالث : جلت (أي الخطيئة)، وأجَلّ (أي العفو). وبذلك يختارُ الشاعرُ الأملَ في جعل العفو أوسعَ من الذنب.

إلا أنه لا ينجح دائما في اقناع نفسه بسعة الأمل، فيعترف بالذنب والتقصير، ويبدي الندم والخيبة. وقد تجلي ذلك في الصورة الشعرية الواردة في البيت الرابع (فها أنا في بحر الندامة (ارتعُ). فهي صورةٌ تشخيصية عادية، إلا أن استعارةَ البحر للتعبير عن المبالغة في الكرم والجود والشجاعة والاقدام (بحر الدماء) أو للندم، أمرٌ مُقررٌ معروفٌ عند الشعراء، الا أن ما يميز هذه الصورة عن غيرها هو اقترانُها بفعل «ارتع» فمعنى الرتْع في اللغة التنعُّم، ففي القاموس رَتَعَ الشخصُ في المكان أقام وتنعَّم، وكان مخصباً لا يعدم شيئا يريدُه.

وهذا المعنى مناقضٌ للندامة وهو سرُّ جمال الصورة وعدم رتابتها. فالكلمة تبلى بالاستعمال والأسلوب البلاغي هو الذي يحددها، ويكون أبلغَ عندما يهتدي الشاعر إلى الجمع بين اعناق المتنافرات في ربقة، كما هو الشأن هنا.

وللصورة بهذا الشكل دلالةٌ عميقة : هي التعبير عن حالة الرِّضى فتنعمه بالندامة دليل على قبولها، وعلى الاعتراف بالذنب.

وفي كل حالة من هذه الحالات يُميَّز بين مواقف : المريدين والسالكين والواصلين، أو مواقف العوام والمريدين العارفين. وما عبرت عنه الصورة هو موقف الواصلين أو العارفين، وفيه يتم التلذذ بالبلوى، والاستبشار باختيار المولى وهو أحسن المواقف(19).

إلهي ترى حالي وفقري وفاقتي   وأنتَ مُناجاةَ الحقيقةِ تسمعُ
إلهي فلا تقطعْ رجائي ولا تُزغْ   فؤادي فَلى في جودِ بحركَ مطمعُ
إلـهي لئـن خيبْتني وطَردْتَـني   فَمَنْ ذا الذي أرجو سواكَ فيدفَع

استمرار تقابلِ القوة/الضعفِ بين الاله والشاعر، يتجلى في عرض الشاعر لحالةِ فقرِه وفاقته... والسُّهيلي وإن كان فقيرا بالفعل، فان المقصودَ هنا الفقر المعنوي، الفقرُ إلى العفو، والرجاء. وهو ما بيّنه في البيت الثاني، وبقدر ما يعظِّم الخالقَ يَسْتصغَر نفسَه، فهو القاهرُ فوق عباده.

(19) محاسن المجالس لابن العريف تحقيق بلاسيوس ص.82.

وفي الأبيات مصطلحات صوفية : حال، حقيقة، رجاء... الا أن المعجم الا يخلو على العموم من صيغ تشاؤمية : فقر، فاقة، خيبة، قطع، طرد... وتخفيفا لذلك يُناجي الشاعرُ ربَّه : لا تقطع رَجائي لا تُزع فؤادي، محيلًا على آيات الذكر الحكيم (ربنا لا تُزغ قلوبنا بعد اذ هديتنا)(20).

وفي الأبيات حوارٌ وتواصلٌ بين الشاعرِ وخالقِه، فمَحاور الخطاب منحصرة :

ــ في المتكلم (الشاعر) : يستعمل ياءَ المتكلم

ــ في المخاطَب (الله) : يستعملُ الضمير أنت، تاء المخاطب، تاء المضارع.... وكثافة هذا الحوار توضح تردُّد الضمائرِ المذكورة.

ومن الناحية التركيبية في البيت الأول تأخير للفعل، وتقديم للمفعول وذلك للَفْت الانتباه إليه. واظهار بلاغة حجة الشاعر، فالذي يسمع المناجاة تسهلُ عليه رؤية الحال. وهناك صورة شعرية موازية للصورة السابقة (في بحر الندامة ارتعُ) وهذه الصورة هي : (لي في بحر جودك مطمع) و(بحر الجود) يقابل (بحر الندامة)، إذ لا يتم تجاوز الثاني والتغلب عليه الا بالأول.

ولا نحتاج إلى توضيح الجانب البلاغي للصورة ما دمنا قد حلَّلنا مثيلتها. وتمثل هذه الصورة طرفي نقيض يكون الاعتدالُ وعدم اتباع الهوى هو التوسط بينهما :

الطرف الأقصى	التوسط	الطرف الأقصى
الرتع في بحر الندامة	الاعتدال، وعدمُ اتباع هوى النفس	الطمعُ في بحر الندامة

وصوتيا يحاولُ الشاعرُ اغناءَ مُوسيقى الأبيات :

ــ بجناس حرفي استهلالي صرفي في تاءات : ترى، فاقتي، تسمع.

ــ وجناس خلفي صَرفي في تَاءَي : أنت، الحقيقة.

ــ وبجناس استهلالي صرفي وصوتي في فاءاتِ : فلا، فلي، في، فؤادي

ــ وتقابلٌ سياقي بين ترى وتسمعُ.

ــ وترصيف بين ترى ←——— والدال عليها الحال

وتسمَع ←——— والدال عليها هو المناجاة.

ــ إضافة إلى هذا كرر المُنادى «إلهي» الذي أصبحَ بمثابة لازمة تَتَردَّدُ أفقيا في أغلب الأبياتِ للدلالة على حرارة التوسل، وشدة التَّواصل بين المُنَاجِي والمُنَاجَى. لذا ألغَى الاداة لأنها لا تستعمل الا للبعد وهو يرى أن الاله قريبٌ منه، بل في نفسه، يخاطبه كما يخاطبها.

(20) سورة آل عمران، آية 8.

إلهي انسني بتلقين حجتي إذا كان لي في القبر مثوى ومضجع
إلهي أذِقني طعمَ عَفوِك يوم لا بنونَ ولا مالٌ هُناك فينفع
إلهي لئن لم تَرْعَنِي كنتُ ضائعا ولو كنتَ تَرعاني فلستُ أُضيَّع

يَتَحوَّلُ الشاعرُ من ثنائية القوة/الضعف التي حددت طبيعة المتكلم والمخاطب إلى سلسلة من التوسلات المتتالية التي يلتمس من ورائها العفو والمغفرة. وحتى تكونَ مقنعة يدعمها الشاعر بإحالات قرآنية أو فقهية : ففي البيت الأول مثلا إشارة واضحة إلى تراث فقهي واسع، أبْدى فيه الفقهاء وأعادوا عما يحدث للانسان عندما يوضع في قبره ويرقد رقدته الاخيرة من سؤال وجواب...

ويحكي نفسُ التراث عن ثبات السَّعيد واجابته الهادئة المقنعة، وعن اضطراب الشَّقي ونسيانه، وعجزه عن الجواب، لذا نجد الشاعر يستعمل فعل (انس) في قوله (انسني) ومعناه المرافقة. وهي مرافقة معنوية سيكون لها تأثيرٌ في تلقينه حجتَه، واجابته على السؤال الصعب؛ والحجةُ ما يوضح به حسن العمل، ولا يتم هذا التلقين إلا بالعفو الذي سيكون له طعمٌ خاص يومَ لا ينفع إلا هو، أو العمل الصالح (الحجة).

وقد أحال في البيت على آيات قرآنية عديدة تؤدي هذا المعنى كقوله تعالى «يومَ لا ينفعُ مالٌ ولا بنون الا من اتى الله بقلب سليم»(21).

ويستعمل فعلي امر (انسني، اذقني) لافادة الالتماس المؤدي لمعنى التسول، في حين يكثف من استعمال الأفعال في البيت الثالث الذي يعرض فيه نتيجة الالتماس : العفو أو العقاب، وبالتالي الرعاية أو الضياع. ويؤكد هذه النتيجة واثرها على مستقبله ليس فقط بهذه الكثافة الفعلية (ستة أفعال) وانما بتكرار فِعْلَيْ (ضاع ورعى) محدثا بذلك :

— تقابلا سياقيا.
— رد العجز على الصدر
— مجانسة حرفية في تكرار حرف العين (أربع مرات).

كما أنه كرر الاستعمال الشرطي في الشطرين، في حين جرت العادة في أغلب الأبيات أن يورد فعل الشرط في الشطر الأول، وجوابه في الثاني، وفي ذلك تقرير لأهمية النتيجة وخطورتها في حالة السلب وحالة الايجاب. وهذا ما يحدث تعادلا بين الشطرين كذلك :

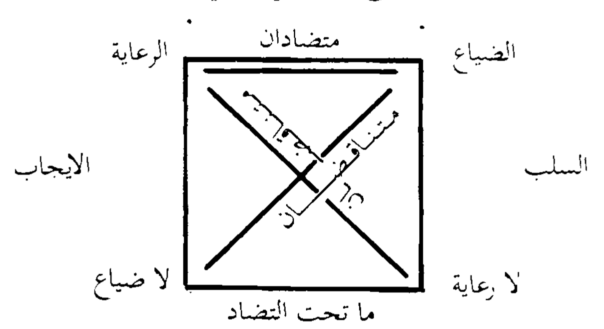
— الشطر الأول : لم ترعني ←—— كنت ضائعا.
الشطر الثاني : كنت ترعاني ←—— لا أضيع

(21) سورة الشعراء، آية 88.

فالرعاية وسط بين طرفين : الضياع وعدمه.

الطرف الأقصى	الوسط	الطرف الأقصى
الضياع	الرعاية	عدم الضياع

وهو ما يمكن التعبير عنه بواسطة المربع السميائي التالي :



وحسب هذه الأبيات والأبيات السابقة، فإن دلالات الايجاب والسلب تكون كالتالي :

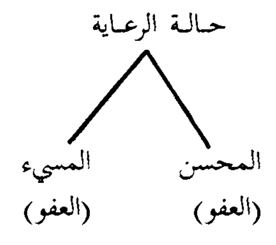
دلالات الايجاب	دلالات السلب
عفوك عن الذنب	محاسبة عن الذنب
سماع المناجاة	عدم الاهتمام بالنجوى
تكميل الرجاء	قطع الرجاء والخيبة
تلقين الحجة	عدم تلقين الحجة

إلهي إذا لم تعفُ عن غير مُحسنٍ ... فمن لمسيء بالهوى يتمتع

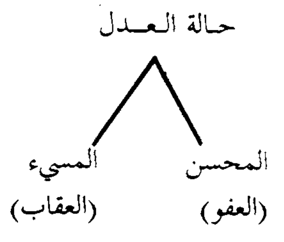
إلهي لئن فرّطتُ في طلب التُّقى ... فها أنا في إثر العفو اقفو وأتبع

إلهي لئن أخطأتُ جهلا فطالما ... رجوتُك حتى قيل ما هو يُجزع

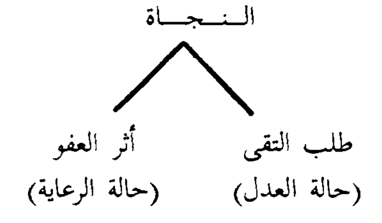
ويحاولُ الشاعر توضيح حالةِ الرعاية المشار إليها فيما قبل، والتي جعلها فاصلا بين الضياع وعدمه، وهي التي تؤدي إلى اتجاه واحد كيفما كان العمل : أي اتجاه العفو.



وهو أمر غير مقبول عند أصحاب بعض المذاهب التي تنص على حالة أخرى. وهي (حالة العدل)، ولها اتجاهان من صنف العمل :



فهذه الحالةُ هي التي تؤدي إلى يأس المذنب، والتي اعتبرها الشاعر مسببة في الضياع، وأوضح الحالتين في البيت باستعمال الشرط كعادته، وبالتقابل المُعجمي بين مُحسن ومسيء.
وأوضح في البيت الأول أنه من الذين لا يأملون في حالة العَدل، لأنه فرط في طلب التقى، لذا فإنه يقفو أثر العفو (حالة الرعاية)، وبذلك يُمكن وضعُ مُعادلةٍ مركبة من المعادلتين السابقتين.

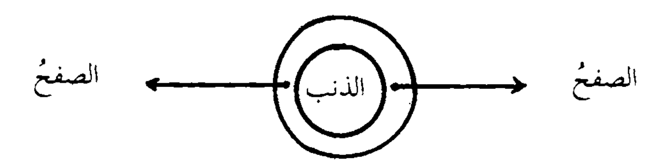


وبما أن طريق التقوى غير وَارِدٍ مادام الشاعرُ لم يتبعه، فإن طريق العفو هو المعبر عنه بهذا الشعر عموما، أي التوسل والتوبة والرجاء والاعتراف بالذنب كما جاء في البيت. وورد هذا كله مغلفا بمسحة حزن تبدو على التائب الصادق الذي يتشوف إلى العفو. عكسها التجانس الاستهلالي الصرفي الذي تكررت فيه الفاء (ست مرات) في البيت الثاني.

إلهي ذنوبي أبدتِ الطودَ واعتلت   فصفحك عن ذنْبي أجلّ وأرفعُ
إلهي أقِلْني عثرتي وامحُ حوْبتي   فإني مُقرٌّ خائفٌ مُتضرِّع
إلهي أنلني مِنك رَوْحاً ورحمة   فلستُ سوى أبوابِ فضلك أقرعُ
إلهي لئن افضحتني وأهنتني   فما حيلتي يا ربي أم كيف أصنع

ويسترسل في نداءاته التوسلية التي يقابل فيها بين الواقع والمتوقَّع، أو الخطا الموجب للذنب، والأمل في الصفح والعفو. فقد تكاثرت الذنوب وتراكمت حتى صارت كالطود علوا وارتفاعا. وهي صورة شعرية مع بساطتها ووضوحها عميقة الدلالة على نفسية الشاعر. فقد كرر «الذنب» في الشطرين اعترافا واقرارا به. الا أن التقابل بين الشطرين يوضح الموقع الذي كان

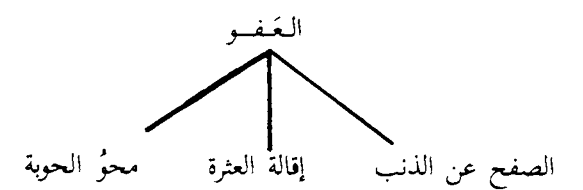
فيه الشاعرُ، وهو التأرجح بين مقامي الخوف والرجاء، مع تغليب جانب الرجاء كعادته، لذلك يجعل العلاقة بين الصفح والذنب **علاقة تضمين** :



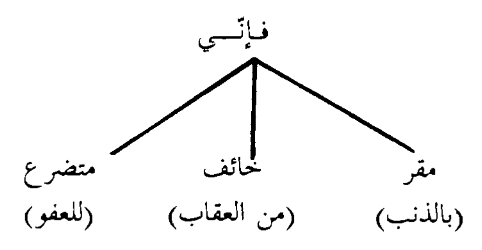
وبذلك يغطى الصفح الذنب، وهو مقام الرجاء المؤدي إلى «حالة الرعاية» كما عبر عنها في الأبيات السابقة. وهو هنا يعتمد آيات قرآنية وأحاديث نبوية، ويحيل إليها ويجعلها أساس تخريجه، ونكتفي بالاشارة إلى نموذج واحد منها :

ــ الاية «ومن يعمل سوءاً أو يظلم نفسه ثم يستغفر الله يجد الله غفورا رحيما»[22]

ــ والحديث أكثرُ إيحاءً، فقد أخرجَ ابنُ ماجة عن أبي هُريرة أن الرسول ﷺ قال : (لو أخطاتم حتي تَبلغوا عنانَ السماءِ، ثم تبتم لتابَ اللهُ عليكم)[23] ويتمم مفهومَ الفعو في البيت الثاني فيصبح :



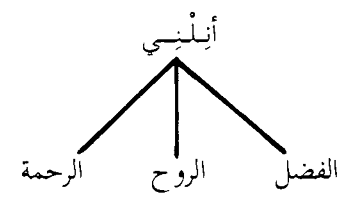
ويقابل هذا الالتماس الثلاثي، اعتراف ثلاثي مواكب في الشطر الثاني من نفس البيت :



(22) سورة النساء، آية 110.

(23) مسند ابن حنبل 167/5.

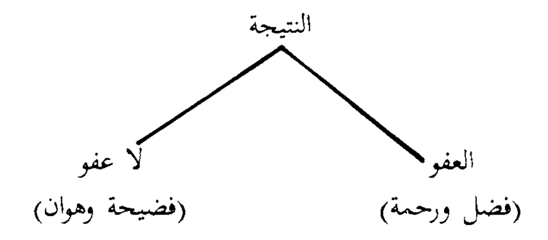
وفي هذا تفصيل لثنائية الذنب/العفو التي تتكرر في القصيدة، وتكوّن محورها الأساسي، لذا لا يجد بدا من قرع باب الاله والتماس عونه للتغلب على الخوف وانجاح التضرع. ويكون طلب العفو ذا شُعَب كالاقرار بالذنب :



ففي قوله «روح ورحمة» تذكير بقوله تعالى (فروح وريحان وجنة نعيم)[24] وإلى نعيم الجنة كان الشاعرُ ينظر عندما وضع البيت وقصد الاحالة. وعند التَّمَعُّنِ في معنى البيتين نجد شُعَب الاقرار بالذنبِ تتوافق وشعَب التماسِ العفو :

فالاقرار بالذنبِ ⟵ يتم تجاوزه بالفضل الالهي
والخوف ⟵ يتم تجاوزه ببعث روح الأمل والرجاء في النفس
والتضرع ⟵ بالرحمة الربانية الشاملة

ويختم هذا البناء بالإقرار بالوحدانية وتنزيه الخالق : فلا حل ولا عفو، ولا أمل بدونه، ولا ملجأ إلا إليه. ويسوقُ النتيجة، فإما عفو (وهو الفضل والرحمة) أو عدمه (وهو الفضيحة والهوان) :



ولا نحتاج إلى تكرار ما قلناه من اعتماد الشاعر اسلوبَ الحوار بالاكثار من ضمائر المتكلم والمخاطب. وتكثيف المركبات الفعلية عند افادة التحول والحركة. والاسمية عند إفادة الثبوت والسكون، وتعليق السطر الأول بالثاني بواسطة الشرط وجوابه، وأدواته (إن والفاء) للتعبير عن

(24) سورة الواقعة، آية 89.

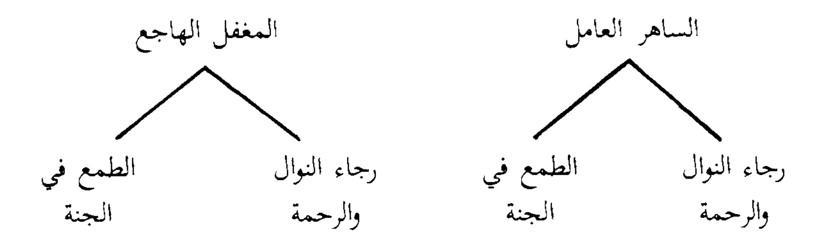
معاني التوتر والأخذ والرد، والتقابل الموجود عادة بين الشطرين، ثم بين البيتين. وبين المقاطع.

إلهي خيف[25] الحبِّ في الليل ساهرٌ	ينادي ويَدعو والمغفَّل يهجَعُ
وكُلُّهم يرجُو نوالَك راجيـا	لرحمتك العُظمى وفي الخلد يطمع
إلهي تمنيني رجاي سلامـة	وقبح خطياتي عليّ يُشنِّـع
إلهي وإن تعفو فعفوك منقـذٌ	وإلّا فبِالذنبِ المُدمرِ أُصْـرعُ

وكعادة السُّهيلي في الولع بالمقابلة بين الأشياء والمواقف يبدأ هذه الأبيات بالمقابلة بين موقفين :

- موقف العامد المتنبه : يدعو، ينادي.
- موقف المُغفَّل المغرور : يهجع...

ومع اختلافِ الموقفين يسوق نتيجة متشابهة. فكلاهما يرجو النوال ويطمع في الجنة :



وفي هذا إحالة إلى أحاديث نبوية تثبت أن دخول الجنة لا علاقة له بعمل الانسان (والسُّهيلي مُفسرِّ السِّيرة خبير بالأحاديث) فقد جاء في الصحيح عن النبي ﷺ أنه قال (لن يدخل الجنة أحد بعمله، قالوا ولا أنت يا رسولَ الله ؟ قال : ولا أنا، إلا أن يتغمدني الله برحمة منه وفضل)[26] وهناك أحاديث أخرى في نفس الموضوع. وكان لها تأثير في مبالغة شعراء التصوف والمدح النبوي في التوسل وإظهار أنفُسهم بمظهر الغافل اللّاهي المخطىء عِلماً منهم بألّا مفر من العقابِ ولا طمع في الجنة الا بالعفو والشفاعةِ. ولعلَّ هذا الالحاحَ على طلب العفو كان وراء الأُسلوبِ التقريري البسيط للأبياتِ عموما :

- يبدو في مثل قوله (يرجو نوالك راجيا لرحمتك)
- وفي تكرار الرجاء (ثلاث مرات) في أربعة أبيات، والعفو (مرتين) إضافة إلى مرادفاتٍ لها

(25) أي حالة الخائف

(26) صحيح البخاري، باب الرقاق 18.

نفسُ المدلول : نوال، دعاء، رحمة، خلد، سلامة، انقاذ... بمعنى ان جانب الأمل يطغى على جانب اليأس :

ـــ الأمل ←ـــــ رجاء النوال والسلامة والعفو
ـــ اليأس ←ـــــ الاهمال وقبح الأخطاء

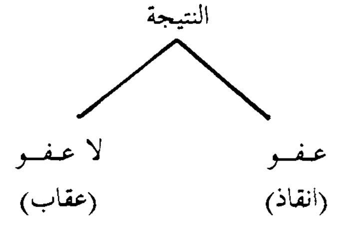
فهنالك طرفان يجب التوسط بينهما :

الطرف الأقصى	الوسـط	الطرف الأقصى
المرح	لا تمرح	السهر (للعبادة)
الخطأ	لا تخطىء	العمل

ـــ وفي الجناس الحرفي الدائر حول «الياء» ففي البيت الأول جناس استهلالي حرفي وصوتي في ياءات (خيف، ليل، ينادي، يدعو، يهجع...)

وفي البيت الثالث جناس استهلالي صرفي في ياءات (تمنيني، خطياتي، يشنع) وخلفي صرفي في ياءات (الهي، تمنيني، رجاي، عليّ)، وهذا الالحاح على الياءِ يفسِّر الحاحاً آخر، على النداء والتوسل، فالياءُ هي أداته، وإذا أضفناها إلى تكرار المنادى «الهي» تبينت كثافة توسل الشاعر واقباله على مناداة خالقه.

ويمكن اعتبارُ البيت خاتمةً لكل المقاطع السَّابقة. إلا أن الأبيات اللاحقة ستركز على شخص الرسول. وفيها يخلص إلى نتيجة ثنائياتِ العفو/الذنب. اليأس/الأمل، العمل/المرح.



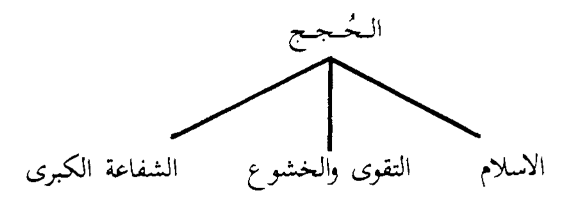
ـــ ففي حالة الفعو : يستعملُ الشاعرُ كلمة (انقاذ) تأكيداً للحديث، إذ أن الانسان معَ عمله لا ينجو إلا بالشفاعة والعفو، فقد تم انقاذُه اذن.

ـــ وفي حالة لا عفو : يتم اثبات الذنب والمحاسبة عليه : وهو ما عبر عنه بالذنب المدمر الذي يصْرع ويُهلك. وهذا الهلاك هو الذي يحاولُ الشاعر النجاة منه بالتوسل وطلب الشفاعة.

ــ **الشفاعة** : خصص لها الوحدة الختامية من النص :

إلهي بحق الهاشميِّ وآلــــه وحرمةِ إبراهيم من لك يـخـشـع
إلهي فأشهدني على دين أحمد نبيا تَقيا قانتا لك أخشَـــع
فلا تحرمني يا إلهي وسَيــدي شفاعته الكُبـرى فذاك مشفَّـــع

ينتقل من الاستغاثة بالاله وطلب عفوه وكرمه وفضله إلى التماس شفاعة الرسول الكريم من خشوع وقنوط تجلى في تكرار الكلمة (خشع)، والشفاعة، وفي غلبة الحروف المهموسة : ففي البيت الأول مثلا يكرر الهاء (أربع مرات) والحاء (مرتين) والشين (مرتين)... وإذا كان قد التمس العفو الالهي اعتماداً على مضامين آياتٍ وأحاديث، وعلى دفوع خاصة وشخصية، فإنه في هذا المقطع الأخير يسوق حُججا أخرى يَعتمدها لطلب الشفاعة، وهي



وكل حجة تؤدي إلى الأخرى وتسندها لتعبر كلها عن مضمون حديث وارد في صحيح البُخاري مروي عن أبي هريرة أنه قال : «قلت يا رسول الله أي الناس أسعدُ بشفاعتك يومَ القيامة ؟ فقالَ، استعد الناسِ بشفاعتي يومَ القيامة من قالَ لا إله إلا الله خالصاً من قلبه).[27].

فاعتماداً على الحديث يقر الشاعر بانتمائه إلى القائلين بلا إله إلا الله، ونجده يُشهدُ على ذلك شاهدين صادقين مُصدَّقين هما : محمد وإبراهيم الخليل. وجرت العادة في التراث الشرعي ألا تصحَّ الشهادةُ إلا بوجود عدلين. ويؤكد البيتُ الثاني ما سبقت الاشارةُ إليه من أن اقرار الشاعر بذنوبه وأخطائه، هو من باب الاستغاثة والتوسل وقهر النفس، إذ إنه كان من العاملين المتقين، إلا أنه كان مومنا بأن العمل والتقوى والخشوع كلها أمورٌ لا تنجي من العقاب إلا أن يحظى الانسان بالشفاعة المحمدية.

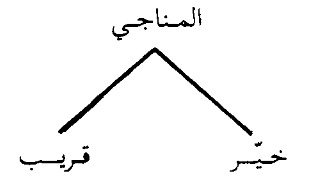
وَصَلِّ عليه ما دَعاكَ مُوحِّدٌ وناجاكَ أخيارٌ ببابِك رُكَّعُ
إلهي بحقِّ المُصطفى وابن عمِّه وحُرمة أخيارٍ وهُم لك تُبَّــع

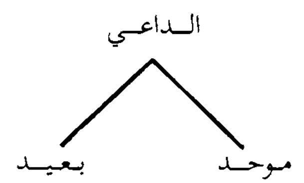
وككل خطاب ديني يكون البدءُ بالحمد، والخَتْم بالتصلية والسلامِ على النبي وآله. وفيها صيغة

(27) صحيح البخاري، الرقاق 51 والعلم 33.

الدوام والاستمرار (مادعا، وناجى...)

وتميز بين مقامين : مقام الداعي، ومقام المُناجي :





ويوسع دائرةِ الشهود : إبراهيم + المصطفى + ابن عمه + الاخيار.
وهذا البيتُ الاخير تابعٌ في منحاه للبيتين السابقين لذا لم يرد فيه أي فعل.

وإذا تصفحنا مُعجم النصِّ لاحظنا أن محوره : ثنائية الذنب/العفو، قد وردت في سياقات متنوعة : الرعاية/الضياع ـــ القوة/الضعف ـــ اليأس/الرجاء... لذلك سادَ في النص معجم مُزدوجٌ يتناوُل جانبي الثنائية مع إحالة مُكثفة إلى نصوص قرآنية وحديثية وفقهية دعَّم بها الشاعرُ دفوعاته وآراءَهُ.
جانب منه يُمكن تسميتُه الواقع أو ما هو كائن : يشتمل على 36 مادة مثل : خطأ، ذنب، خضوع، دعاء، ضياع، إساءة، تضرع...
والثاني يمكن تسميته المتوقَّع أو ما يؤمل أن يكون : مكوّن من 34 مادة مثل : عفو، صفح، رجاء، رحمة، رعاية شفاعة، فضل(28)...

وأهمل الشاعر ما دون ذلك، فلا نجد اهتماما بالمستوى الصوتي، فالجناسات اللفظية والحرفية قليلة وجاءت لتعميق الجانب الدلالي بالأساس.
أما الناحية التركيبية فأهم ما يميز النص تكرار النداء التوسلي الذي يخدم الدلالة كذلك، والتركيب الشرطي الذي يختص بلا زمنيته، والذي ينزع فيه الشاعر إلى الاطلاق... فما ساقه يصلح لزمان ولكل الأزمان، ويناسب شخصه وكل الاشخاص (استمرار قراءة اشعار التوسل).

العينية الصغرى :

القصيدة من الكامل، وقع فيها إضهار في تاء «متفاعلن»، إلا أن الشاعر حرصَ على إحداث توازن في استعمالِ التفعيلية : فهو في الغالب يبدأ الشطرين معا بمستفعلن، ويختمهما بمتفاعلن، ولهذا التوازن أهمية صوتية خاصة إذا علمنا أن النص كُتب لِيُردَّدَ في حلقات الذُكر :

(28) انظر تفاصيل المعجم وجداوله في أطروحتنا (الحركة الصوفية بمراكش...) ج221/2.

فتنطق جماعة بشطره الأول، وتقذف الأخرى بشطره الثاني.

أما القافية العينية فقد سبقت الاشارة إلى مناسبتها لموضوعات التفجع والحزن. وتوسل السهيلي حزين بما فيه من اعتراف بالذنب واقرار بالخطأ وطلب للرحمة والشفاعة، ورويها مُطلقّ، وصورتها من صنف المتدارك أي التي تتوالى فيها حركتان ما قبلهما ساكن.

المطلع :

يامَن يرى ما في الضمير ويسمعُ   أنتَ المُعد لكل ما يُتوقع

يستهل الشاعرُ هذهِ القصيدة بالنداءِ، وسيكرره على مساحة عدة أبيات كما هو الشأن في العينية الكبرى، وهو نداء توسلي يناجي به الخالقَ، ويبرزُ عظمته وجلاله في إدراك ما في الضمائر من أسرار.

واستعمل التقابل السياقي (يرى ويسمع) للتعبير عن ذلك ولافادة التأكيد والاستقصاء. هذه العظمة التي جعلت الشاعر يقدمه لكل ما يستجد ويتوقع.

وفي المطلع اهتمام بالجانب الصوتي :

ـــ تصريع أو تبشير بالقافية، وهو ترديد موسيقي يؤدي دلاليا إلى تماسك في الصياغة بين الشطرين، حيث يشبه البيت المصرع بباب له مصراعان.

ـــ وتجانس حرفي مزدوج : استهلالي صوتي وصرفي في حرف الياء (يا، يرى، يسمع، يتوقع) وفي حرف الميم (من، ما، الضمير، يسمع، المعد، ما) والقصد من تكرار الياء ـــ إلى جانب العامل الصوتي ـــ التوسل والمناجاة، فالياء هي أداةُ التوسل.

يامَن يُرجَّى للشدائد كلِّها   يا من إليه المُشتكى والمفزعُ
يا من خزائن رزقه في قول : كن   أُمننْ، فإن الخير عندكَ أجمعُ
مالي سوى فقري إليك وسيلةً   فبالافتقار إليك فقريَّ أدفعُ

استمرارُ العناية بالجانب الصوتي في النص : تكرار «يا» للنداء، والتجانس الحرفي الواقع على حرف الياءِ في البيت الاخير (مالي، إليكَ، وسيلةً، فقري) مع تردد نفس الحرف (أربع مرات) في البيت الأُول (وثلاث مرات) في البيت الثاني. ويحدث الترديد الموسيقي أيضا في التجانس الخلفي الصوتي والصرفي لحرف النون (خمس مرات) في البيت الثاني (ومرتين) في البيت الأول، والتجانس الاستهلالي لحرف الفاءِ (خمس مرات) في البيت الثالث.

ولا يخفى أثر ترديد حروفٍ مُعينة على الجانب الموسيقي للنص، إضافة إلى دلالاتِه المعنوية : فالنونُ هي جزءٌ من لفظة (كن) الواردةِ في البيتِ الثاني، والتي يُفسرها الصوفية تفسيرا خاصا.

ومحور هذه القصيدة هو ثنائية الفقر/الفضل، أو الفقر/الغنى في إطار السياق التقابلي الذي دأب السهيلي على نهجه. لذا وجدنا المعجم مُحقَّقا لذلك : فالشدائد، والمشتكى، والمفزع، والفقر (كرَّرها مرتين). والافتقار، تتصل بالشق الأوّل من المحور.

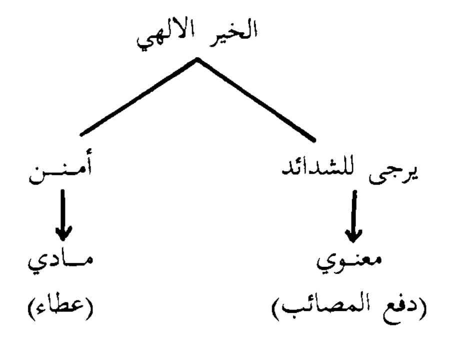
والخزائن والرزق والخير والمن... تتصل بالشق الثاني منه.

ولا يجب أن يفهم الفقر بمفهومه المادي الصرف :

ــ فالصوفية لا يهمهم غنى اليد بقدر ما يهمهم غنى النفس والروح فمن مقامات الوصل عندهم الزهد وهو صرف رغبة القلب إلى الله، وتعلقُ الهمة به، والاشتغال به عن كل شيء[29]. وعندهم أن التصوف مبني على ثلاثِ خصال : التمسكُ بالفقر والافتقار ــ التخلق بالبذل والايثار ــ وترك التعرض للاختبار.

ــ وسيأتي في البيت ليحدد مقابل الفقر في معجمه، وهو الفضل، ومعناه الاحسان أو البدء به بدون علة، والاحسان مادي ومعنوي.

ــ ويتحدد هذا القصد كذلك بكلمات : (يرجى للشدائد/والافتقار) فهو في توسله يلتمس الخير الالهي، ودلالته.



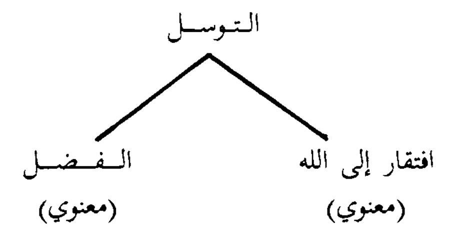
و«فقري» الأولى بمعنى «شكايتي»، لأن فَقِر (بفتح فكسر) بمعنى اشتكى، فتكون الشكوى إليه من وسائل دفْع الفقر، والتماس الفضل.

أما الافتقار فواضح أن مدلوله مَعنوي، أي الحاجةُ إلى الشيء، وهو في السياق الالهُ الذي يحتاج إليه كل انسانٍ. فالشكوى أو الافتقار حد رابط بين شيئين :

الفقر ←——— الشكوى والافتقار ———→ الفضل

(29) محاسن المجالس 79.

والتوسل هنا كذلك معنوي :



وفي استعمال كلمة «كن» إثبات لعظمة الخالقِ وقدرته واتساع فضله، وفي نفس الوقت إحالة قرآنية يدعم بها حديثه عن الخير الالهي، فقد وردت عدةَ مرات في الكتاب المبين «اذا قضى امرا فإنما يقول له كن فيكون»(30). وقد أولى الصوفية للكلمة عناية خاصة، فهي عندهم رمز للارادة الالهية التي تخصص القدرة كما يقول المتكلمون.

«وكن» الالهية لا يشترط فيها أن تكون على نحو انساني، وإنما هي مجازٌ يعبر عن الخالقية المتوجهة على تأسيس الأشياء في كينونتها..

وعبارة ابن عربي في هذا السياق أن الحروف انما تظهر أعيانها إذا انقطع الهواءُ في طريق خروجه، فلما تألفت اعيانُ الحروف ظهرت الحياة الحسية في المعاني. وكذلك لما أراد الله وجودَ الأعيان قال «كن» فكان الكلام الالهي أول شيء ادركته الاعيان(31).

ومن الناحية التركيبية هنالك تقابل بين الشطرين من حيث استعمال الجمل الفعلية والاسمية

الشطر الأول	الشطر الثاني
1 ــ جملة فعلية	جملة اسمية
3 ــ جملة اسمية	جملة فعلية

في حين يقوم البيت الثاني على تعادل نحوي في استعمال أفعال الأمر في الشطرين :

2 ــ جملة اسمية + فعل أمر فعل امر + جملة اسمية

ويزاوج بين ضمائر المتكلم والغائب، فالأولى تثبُت حضور الشاعر وتفاعله مع الموضوع،

(30) سورة غافر، آية 68، ونفس السورة في النحل، آية 40، ومريم، آية 35 والانعام آية 73.
(31) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودت نصر 408 ــ 409.

والاخيرة تستعمل عندما يسرد الشاعر حكما أو مقدمات ويبنى عليها نتائج ليستفيد منها المتلقى فيتعظ. فأصل الأبيات ومقصدها الوعظ والاعتبار إضافة إلى التوسل.

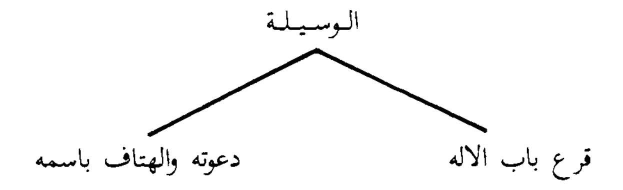
وسنعود إلى هذا الموضوع في الأخير.

مالي سِوَى قَرعي لبابك حيلةً	فلئِن رُدِدْت فأيَّ بابٍ أقرعُ
وَمَنِ الذي أدعُو واهتفُ باسمه	إنْ كانَ فضلُك عن فَقيرك يُمنعُ
حَاشا لجودِكَ أن يقنِّط عَاصيـاً؛	الفضل أجزَل والمَواهبُ أوسَعُ

يتابع الشاعر حديثه عن ثنائية الفقر/الفضل؛ ويؤكد المفهومَ المعنوي للفقر المشار إليه في الفقرة السابقة بمقابلة الكلمة بالفضل (البيت الثاني) ويورد ما يفيد كلًّا منهما :

ـ الفقر ←—— ودلالاته : قرع الباب، دُعاءٌ، هُتافٌ بالاسم، منع، قنوط.
ـ الفضـل ←—— ودلالاته : جود، أجزل، مواهب، أوسع، فضل.

ويُعظِّم الشاعرُ الخالقَ عن طريقِ تأكيد الحاجة إلى فضله، واستحالة تحقيق ذلك بدون عونه. فالوسيلة (أو الحيلة) لا تخرج عن أحد أمرين :

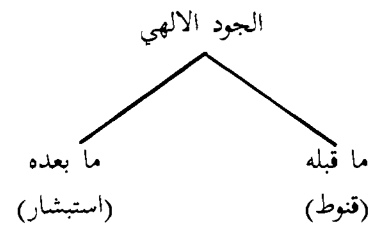


والغاية منها : الفوز بالفضل الالهي.

وقد أمرنا الخالقُ أن نبتغي إليه الوسيلةَ في قوله تعالى : (يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وابتغوا إليه الوسيلة)[32] وفي قوله تعالى : «أولئك، الذين يدعون يبتغون إلى ربِّهم الوسيلة أيهم أقربُ...»[33]. فقد ارتبطَ الدعاءُ بالوسيلة، قرعُ الباب ـــ كناية عن الدعاء ـــ والهتاف والدعاء شيء واحد، بمعنى أن السُّهيلي يسنن التوسل ويربطه لا بالشطحات الصوفية وانما بالنص الديني.

ولأهمية الفضل والجودِ الالهي وخطورته يقارن الشاعر في البيت الاخير بين حالتي ما قبله وما بعده.

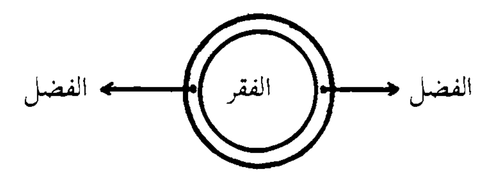
(32) سورة المائدة، آية 35.
(33) سورة الاسراء، آية 57.



أو بعبارة أخرى : يأس/أمل، فيعود من جديد إلى هذه الثنائية التي تتردد بكل تلقائية في قصائده.

وذكره للعاصي في نفس البيت يجعلنا نثير العكس أي العابد أو ما عبر عنه في العينية الكبرى **بالساهر** (للعبادة) **والمغفل** اللّاهي، وفي الحالتين يفهم من حديثه حاجتهما معا إلى الفضل.

وفي العلاقة بين الفقر والفضل يكرر الشاعر ما نبه إليه في علاقة الذنب بالصفح في العينية الكبرى، وهي علاقة التضمين، ومظهر من مظاهر الكرم والعفو الالهيين، فكل عناصر الفقر مضمنة داخل دائرة الفضل، والمواهب (جمع موهبة وهي العطاء) أوسع من الطلبات، ويمكن توضيح ذلك بما يلي :

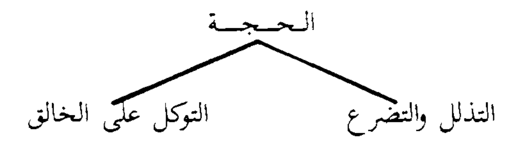


وتستمِرُّ القصيدة على نفسِ النمطِ التركيبي من حيث المقابلة بين الجمل الفعلية والاسمية ما بين الشطرين. إلا أن محورا ثالثاً يضافُ إلى محاور الخطاب الموجودة وهو المخاطب : فبعد ما كان يعمِّم ويضع مقدمات ليبني عليها نتائج القصدُ منها الوعظُ، نجده الان يغير المحورَ بعدَ دخولِه في حوار مباشر مع مخاطبه فيردِّد كاف الخطابِ عدة مرات :

بالذُّلِّ قد وافيتُ بابكَ عالماً أن التَّذلل عند بابك ينفَع
وجعلتُ مُعتمِدي عليك توكُّلا وبَسطتُ كفِّي سَائِلا أتضرَّعُ

وسيراً على نهج التوارد عنده، يعودُ الشاعر إلى الوقوفِ عند باب الربِّ الكريم (والواقف المخلص لا يخيب) فجاء المعجم مُعبراً عن ذلك : من تكرار لفظة : «بكابك»، والتجانس بين الذل والتذلل. واستعمال ما يفيد الدعاء والطلب : التوكل، بسطت أكفي، سائلا، التضرع...

واذا كانت الحججُ المعتمدة لقضاء الحاجةِ في العينية متعددة، فإنها في المقطع الأخير ذاتُ طبيعتين :



والتوكل مقامٌ من مقامات الصوفيةِ : وهو كِلَتُكَ امرَكَ إلى مولاك، والتجاؤك إلى عمله ورأفته ليدبر امركَ، ويكفيك همك[34]. وفي الالتجاء إليه تذلّل وتضرُّع. وبهذا تكونُ الحجة ذات دلالة متقاربة وذاتية. ومقام التوكل هو المناسب لثنائية الفقر/الفضل، كما كان مقام التوبة مناسباً لثنائية العفو/الذنب في النص السابق. وبه ختم قسم التوسل من النصِّ.

ــ الشفاعة :

بحقِّ من احببتَه وبعثْتَه	وأجبتَ دعوة من به يَتشفـع
اجعلْ لنا من كل ضيق مخْرجاً	والطف بنا يا مَن إليه المرجَعُ
ثم الصلاةُ على النبي وآلــه	خيرِ الانـامِ ومن به نتشفـعُ

في البناء العامِّ لقصيدة السهيلي التوسلية أوضحنا أنها تختم دائما بمقطع من ذكر الرسول، فكما لا تتم الشهادة الا بذكرِ الله ونبيه محمد، لا يستجاب التوسل والدعاء الا بهما. ويكون هذا المقطع فرصة لتحقيق هَدفين :

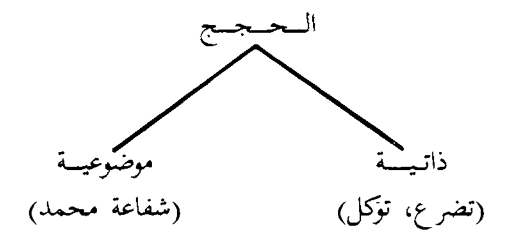
ــ إثارة الشفاعة المحمدية وهي دعوة النبي المستجابة يوم القيامة.

وغالبا ما تكون للغة في هذا المقطع وظيفة مرجعية إذ انها تحيلُ إلى تراث قرآني أو حديثي ففيه إشارة إلى البعثة المحمدية وإلى ما جاء في الأثر عن صحيح مسلم ان لكل نبي دعوةً مستجابة، وأن الانبياءَ قد تعجلوا دعوتهم في حين اختبأ الرسول دعوته للشفاعة في قومه يومَ القيامة.

ويشير السهيلي إلى هذا الحديث في الشطر الثاني من البيت الأول.
ولأهمية الشفاعة ذكرها مرتين وفي قافيتين.

ــ تقديم حجة موضوعية على طلب العفو أو الفضل إضافة إلى الحجج التي ساقها في مقطع التوسل من القصيدة وتكون مكملة ومدعمة لتلك الحجج، فتصبح لها صبغة مزدوجة :

(34) محاسن المجالس 80.



وفي المقطع جناسٌ بين أحببت واجبت، يوحي بقرابة معنوية في السياق الذي وردتْ فيه الكلمتان، وتقابل سياقي بين ضيق ومخرج، ولطف وضيق، يدور حول محور اليسر/العسر الذي يعالجه النص عموما. وككل كلام يرجى له القبول واليمن يختم الشاعر القصيدة بالصلاة على النبي وآله وصحبه، وهي عبارة اتخذت طابعاً شكليا متشابها في كل النصوص.

واذا أردنا التعرفَ إلى المعجم السائِد في النص، لاحظنا أنه لا يخرج عن إطار المحور الذي يعالجه النص : الفقر/الفضل، أو بعبارة أخرى ما هو كائن (الفقر إلى الله)، وما يؤمل ان يكون (فضله)، ومواد الأول حسب إحصائنا لها 19 مادة، ومواد الثاني 11 مادة. وطبيعي أن يكونَ جانب «الفقر» هو الغالبُ، لأن الشاعر يعترف بالذنب ويحمِّل النفس ما لم تتحمل، إمعانا في التوسل وطلب الشفاعة، وأغلب الألفاظِ معبِّرة عن حالة الفقر والافتقار إلى الله : افْزع، أتوكل، أدعو، أشكو، اهتفُ، هتاف، ضيق... في حين أن ألفاظَ مفهوم الفضل : جود، خير، رزق، لطف، حسن مخرج... جاءت أقل. وبهذا يؤكد المعجم محورَ النص ويغنيه. والمحور تلخيص لقوله تعالى «أنتم الفقراء إلى الله، والله هو الغني الحميد»[35] وبذلك فتوسل السُّهيلي توسُّلٌ مشروعٌ نَصيٌّ يعتمد القرآن والسنة.

يُكرِّس الشاعر ظاهرةَ عَدم الاهتمامِ بالجانب الصوتي مع أن القصيدة ستصبح من قصائد الامداحِ التي تُتلى في المجامع، فلا القافية العين المجهورة ولا التصريعُ، ولا الجناساتُ القليلة كانت كافية لجعلها في المستوى التنغيمي المطلوب.

وعلى المستوى التركيبي، أسلوب النص سرديٌّ تقريري؛ مفتقر للصور الشعرية، ينهمك الشاعرُ اثناءَه في حوار ثنائي ومناجاة مسترسلة مع خالقه، فلا يهتم إلا بالدلالة المحقّقة للمقصود، والمؤدِّية للهدفِ. لذا كان أحسن ما في النص غناه المعجمي :

ويبدو أن الذين عارضوه أو خمّسوه أعجبوا بمستواه الدلالي لا غير.

حركة التناص : يعتبر كل نص عبارة عن شبكة تلتقي فيها عدة نصوص ضمنها الشاعر

(35) سورة فاطر، آية 15.

انتاجه بغض النظر عن الزمن الذي تنتسب إليه، وعن غرضها وموضوعها. وغالباً ما تكون عملية التناص تلقائية كأن يتشابه الموقفان المحال والمحال عليه، أو أن يرغب الشاعر في إيجاد علاقات بينهما والتنبيه إليها.

ويختلف التعامل مع النصوص باختلاف النصوص، فبينما يكتفي البعض باجترار النصوص المحال عليها والتعامل معها بوعي سكوني، أو امتصاص النص كمرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، فلا يُجمد هذا النص وإنما يكون التعامل معه وفق المتطلبات التاريخية المستجدة. وأعلى مراحل التعامل معه هو الحوار، بحيث إن الشاعر لا يكتفي بتأمل النص، وانما يُغيِّره[36].

وإذا تأملنا الحركة النصيةَ التي كانت العينية الصغرى محورَها، وجدناها كلها من قبيل التناصِّ الاجتراري، ذلك أن النصوصَ التي تعاملت معها وقفت مشدوهة أمامها وقدستْها، ولم تتعامل معها بوعي سكوني فقط، وانما أقصى مُرادها أن يكونَ نصُّ السهيلي إلى جانب نصوصها.

واذا علمنا الغايةَ من قيام الشعراءِ بمعارضة وتخميس وتسديس العينية بطل العجبُ : فقد أثِر عن جماعة من العلماء كابن دحية والسيوطي وابن جماعة ومحي الدين النووي قولهم «ما قصد أحد هذه الأبيات، ودعا الله تعالى عقبها بشيء الا استجيب له»[37]. وبذلك فعملية التناص هاته هي نوع من القراءة، مع أمل ادراك مكانتها.

وسنكتفي هنا بالاشارة إلى النصوص التي دارت في فلك العينية، وهي : لأحمد بن عبد العزيز السِّجلماسي[38]، ابراهيم السنوسي[39]، ابن حجة الحموي[40]، إضافة إلى اسماء أخرى كثيرة[41].

(36) ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، محمد بنيس، دار العودة 253.

(37) اظهار الكمال 345، الإعلام 64/8.

(38) مطلع قصيدته :

يارينا بالسبعة الغر الأولى — لهم من الفضل المقام الأرفع

(39) مطلع قصيدته :

مولاي باسمك ثم حمدك أضرع — وبمن لديك له المقام الأرفع

(40) الشطر الأول من معارضته :

قالوا عداك وانت حي تسمع

(41) منها تسديس لشاعر، أوله :

ان كنت حقا عن ذنوبك تجزع — فافزع إلى الباري بقلب يخشع

انظر اسماء هؤلاء الشعراء ومطالع قصائدهم في كشف الظنون 1341/2.

اللسانيات والمنطق والفلسفة

حوار مع الدكتور طه عبد الرحمن

الدكتور طه عبد الرحمن أستاذ المنطق وفلسفة اللغة بكلية الاداب بالرباط منذ 1970. وعضو الجمعية العالمية للدراسات الحجاجية وممثل هذه الجمعية بالمغرب، وعضو المركز الأوربي للحجاج. حصل على دكتوراه السلك الثالث من جامعة السوربون بباريس سنة 1972، وعلى دكتوراه الدولة من نفس الجامعة سنة 1985.

من مؤلفاته :

ــ **اللغة والفلسفة** (باللغة الفرنسية)، المغرب 1979

ــ **المنطق والنحو الصوري**، بيروت 1983.

ــ **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المغرب 1987

ــ **رسالة في منطق الاستدلال الحجاجي والطبيعي ونماذجه** (باللغة الفرنسية) (معد للطبع)

ــ **المقاربة اللسانية المنطقية لجوانب من الفكر الاسلامي** (معد للطبع).

أجرى الحوار الأساتذة :

ذ.محمد ألوزاد وذ.حمو النقاري

وذ.محمد الباهي وذ.محمد العمري

ذ.محمد العمري :

نشكر الدكتور طه عبد الرحمن على قبوله الحديث لقراء مجلة **دراسات سميائية أدبية لسانية**، ونطلب منه في البداية الحديث عن مشروعه العلمي والمراحل التي خطاها في سبيل

إنجازه وآفاق البحث المستقبلي في موضوع الدراسات المنطقية واللسانية.

د.طه عبد الرحمن :

أود بادىء ذي بدء أن أشكر القائمين على «المجلة» على ما يبذولنه من جهود جادة ورصينة لتحصيل الوعي لدى القارىء المغربي خاصة والعربي عامة بمختلف إشكالات البحث اللغوي وآفاقه؛ وإن الخطوات التي **قطعتها** «المجلة» لتجلنا نؤمل خيراً كثيراً وعطاء علميا بنّاء. فلْتَهْنأ بهذه الخطوات الواعدة.

أما عن سؤالكم بصدد مشروعي العلمي، **فأقول** إنه يتحدد **بواقع** البحث في التراث الاسلامي العربي وبالخصوص في المناهج العلمية التي تميزه؛ فقد سيطر على هذا البحث اتباع منهجيات لا نسلم بصلاحيتها للأسباب التالية :

1 ـــ أنها منهجيات **مَنْقُولَةٌ لَا مَوْصُولَةٌ**، وأقصد بذلك أنها لا تستوفي الشروط المنطقية للموضوع الذي تُنْزَل عليه؛ ووجه عدم استيفائها لهذه الشروط :

أ ـــ أنها **مستعارة** من مجالات معرفية **مغايرة** لهذا المجال الذي تُسَلَّطُ عليه تسليطا من غير مراجعة صفاتها الإجرائية ومراعاة الخصوصيات المنطقية لهذا المجال.

ب ـــ أنها **مقطوعة** عن أسباب تطوير التراث بل تثويره من حيث عجزها عن سلوك طرق كفيلة بمد هذا التراث والاستمداد منه.

2 ـــ أنها منهجيات **مَدْخُولَة لَا مكمولة** : وأقصد بذلك أن فيها فساداً منطقيا، ويظهر هذا الفساد في الجوانب التالية :

أ ـــ أنها أخلت بصفة عامة **بشروط النص المكتوب**، فلما كانت تستند أساسا في أحكامها على «النصوص المكتوبة» بصفة عامة، كان يلزمها أن تُوَفِّيَ الشروط اللغوية والمنطقية «للنص المكتوب» حَقَّها، بينما نجدها قد تعاملت مع هذه النصوص كما لو كانت موضوعات مادية خارجية، مَثَلُها مثل الظواهر التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ب ـــ أنها أخلت بصفة خاصة **بالشروط المنطقية للنص الإسلامي**، فقد غفلت عن تشبع الفكر الاسلامي في كل ميادينه بأدوات الاستدلال المنطقي وأساليب المناظرة وعن ممارسته لهما بدقة فائقة ومهارة نادرة بحيث لا نظن إمكان فهم هذا الفكر حق الفهم وتفهيمه حق التفهيم من غير استخراج آليات البناء الاستدلالي لهذا الفكر.

جـ ـــ أنها أدت إلى الاعتقاد بإمكان الاستغناء عن كل **تكوين نظري منطقي**، مما جعل الأبحاث تقع في عيوب شنيعة، منها : **عدم التخصيص** أي إطلاق العنان للتعميمات

المتسرعة، وعدم التنسيق الذي هو الخوض في شتات من القضايا المفككة، **وعدم التركيز** وهو الاندفاع في سيل من الكلام النافل.

ويستهدف مشروعنا أن تَسْلَمَ مناهجنا من هذه النقائص التي تندرج تحت عَيْبَين اثنين سميناهما : «**النَّقْلَ**» و«**الدَّخْلَ**».

فأردنا أن تكون هذه المناهج، من ناحية، **موصولة بالنصوص الاسلامية، بمعنى أننا نأخذ بما أخذ به أهلها من طرق لغوية منطقية في طروحهم وتحليلاتهم وفي دعاويهم واعتراضاتهم، وذلك كله مع اعتبار الفارق التاريخي** بيننا وبينهم. فإن كانوا قد أخذوا بأساليب المنطق الذي عاصروه وهو المنطق الأرسطي وبأساليب الحجاج الكلامي الذي اصطنعوه، فإننا من جانبنا نأخذ بطرق المنطق الرياضي الحديث وطرق نظريات الحجاج المعاصرة.

وأردنا، من ناحية ثانية، أن تكون هذه المناهج **مكمولة** تناسب في خصائصها خصائص الموضوع الذي تنصب عليه؛ فالموضوع التراثي كما ذكرنا مَبْنِي بناء لغويا منطقيا، ولا يمكن وصفه وصفا كافيا ولا تعليله تعليلا شافيا إلا إذا كانت الوسيلة الواصفة ذات طبيعة لغوية منطقية، وهذا بالذات حال الوسيلة التي اتخذناها.

كما قصدنا بهذه المناهج تمام التحقيق للنص التراثي بمعنى الوقوف عند جزئيات مسائله وتحليلها بأقصى ما يمكن من التأني والتدقيق من غير حذف مسبق، ولا توجيه مبيَّت لأية جزئية من جزئياته؛ وأخذنا على أنفسنا ألا نشتغل بالحكم على هذا التراث إلا بعد أن يتوافر لنا هذا التحليل الذي لابد من إنجازه قبل إصدار أي حكم، سالكين في ذلك مسلكا مخالفا لما سار عليه جل الباحثين في التراث الذين وقعوا بسبب انعدام هذا التحليل وضغط الحاجة «الايديولوجية» لوضعيتهم، إما في مدح التراث أو القدح فيه، أو الاستغناء به أو الاستغناء عنه.

ولقد كانت أول خطوة خطوناها في هذا الباب أن كشفنا عن الأصول اللغوية للمعاني الفلسفية (انظر كتابي «اللغة والفلسفة» باللغة الفرنسية)؛ فقد كان تمرُّسنا بلغات متعددة عاملا حاسما في تبيان الآثار الواضحة التي تُخلِّفها بنيات اللغة التي يتكلمها الفيلسوف على مذهبه الفكري والعقدي. فصرنا إلى القول **بنسبية المعاني الفلسفية**، أي أن الفلسفات التي نقلت وتنقل إلينا محدودة في أبعادها العالمية، وينبغي تبين الجوانب الخاصة فيها والمعلولة بلغة الفيلسوف قبل الاسراع إلى اعتناقها وتبني الدعوة إليها والدفاع عنها.

كما دعونا إلى ضرورة إنشاء فلسفة **عربية** تشترك بنية اللغة العربية في بناء مضامينها بالاضافة إلى المضامين الفكرية والعلمية العامة؛ بل قُلْنَا بضرورة توجيه هذه البنية اللغوية التبليغية لتلك المضامين.

وليس في هذا القول ما يحمل على الاعتراض علينا بأننا نريد، من ناحية، حصر الفكر الفلسفي في البنية اللغوية، ومن ناحية أخرى، استبعاد الأخذ بالفلسفات المختلفة :

ذلك أنه لا مدلول للبنية اللغوية عندنا إلا من حيث إمكاناتها في إغناء المعنى الفلسفي بوجوه خاصة مناسبة لأساليب التعبير في هذه اللغة، وفي وفائها بغرض التأثير والاقناع، وفي قدرتها على استنهاض الهمم للعمل، إذ لا نفوذ لمضامين مقطوعة الصلة بهذه البنية؛ كما أن هذا لا يتعارض مع إمكان الاقتباس والاستفادة من فلسفات الغير مَتى عَلِمنا وجوه التغيير أو التحويل في المضمون الذي يَخْضَعُ له المنقول الفلسفي بسبب إنزال هذه البنية عليه.

وسوف نخصص في المستقبل القريب كتابا يتناول بتفصيل تحديد الشروط اللغوية والمنطقية لكتابة فلسفة عربية بهذا المعنى نسميها «بالفلسفة التداولية».

أما الخطوة الثانية التي خطوناها في بناء مشروعنا فهي الابتداء في دراسة البنية الاستدلالية للنص التراثي، وبالخصوص النص الكلامي (انظر كتابنا : **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**) مستندين في ذلك إلى أحدث ما ظهر في مجال «نظرية تحليل الخطاب» و«نظرية الحجاج الجدلي». ومما حاولنا إبرازه في هذه الخطوة هو إمكان بناء **نموذج خطابي علمي عربي** أي نموذج يُوظف، في استفادته من نظريات التحليل الخطابي والحجاجي الحديثة، الامكانات التبليغية للغة العربية مع تجديد في هذه النظريات الخطابية والحجاجية يناسب الامكانات التبليغية للعربية.

أما عن الابحاث المقبلة فسوف نواصل جهودنا في تطبيق منهجنا اللساني المنطقي على قطاعات مختلفة من التراث مثل الأدب وبالخصوص مسألة الاستعارة والتفسير وأصول الفقه واللغة الصوفية وغيرها. واذا اكتملت لنا هذه التحليلات، أمكننا الاتجاه إلى وضع اللِّبنَات النظرية التي ستؤسس عندنا **المنهجية الاسلامية العربية**.

أولا : الأسئلة اللسانية :

ذ.حمو النقاري :

ما هي الفروق الرئيسية بين المستويات الثلاثة :
التركيب والدلالة والتداول في المقاربة اللغوية ؟ وأي مستوى من هذه المستويات يمكن أن يعد أصلا ؟

د.طه عبد الرحمن :

الحق أن هذا التقسيم الثلاثي انتقل من المنطق إلى اللسانيات، فقد ميز شارل موريس

(Charles Morris) في كتابه : **أسس نظرية الرموز** سنة 1938 بين عناصر ثلاثة تدخل في تحديد «الرمزية».

ــ الرمز من حيث هو علامة.
ــ الرمز من حيث هو دلالة.
ــ الرمز من حيث هو مَحَلّ للتأويل من لدن المستمع.

وهذا التمييز للعناصر الثلاثة يمكّن من التمييز بين :

ــ المستوى الذي نقوم فيه بدراسة العلاقات الصورية بين الرموز بعضها ببعض.

ــ والمستوى الذي نعالج فيه علاقة الرموز بالموضوعات التي تدل عليها.

ــ والمستوى الذي ندرس فيه علاقات الرموز بالمؤولين لها. وقد أطلق على المستوى الأول اسم المستوى **التركيبي** أو «التركيبيات». وعلى المستوى الثاني اسم المستوى **الدلالي** أو «الدلاليات» وعلى المستوى الثالث اسم المستوى **التداولي** أو «التداوليات».

ثم انتقل هذا التقسيم الثلاثي للرمزية إلى ميدان اللغة على يد المنطقي كارناب (Carnap) في كتابه : **مدخل إلى الدلاليات**، فتناوله اللسانيون بالدرس، وقد شملت التداوليات باب «التداوليات الاشارية» التي تبحث في أسماء الاشارة وغيرها من الضمائر التي تتغير دلالتها بتغير ظروف استعمالها أو مقامها أو زمان النطق بها أو مكانه، وباب «تداوليات المعنى المفهوم» الذي يُعَوَّل في إدراكه على جملة المعارف المشتركة بين المتكلم والمستمع وعلى قدرة المستمع على استخلاص هذا المعنى من المقام، وباب «تداوليات الافعال اللغوية» الذي يختص بدراسة أغراض الكلام من إثبات وسؤال وأمر ونهي وطلب ووعد وعيد واعتذار وتحذير وغيرها.

وعلى هذا تكون التداوليات نظرية **استعمالية** حيث تدرس اللغة في استعمال الناطقين لها ونظرية **تخاطبية** تعالج شروط التبليغ والتواصل الذي يقصد إليه الناطقون من وراء هذا الاستعمال للغة.

أما السؤال عما هو المستوى **الأصلي** من هذه المستويات، فإن كان المقصود بالأصل : **المبدأ المنطقي**، فالأصل هو المستوى التركيبي، وإن كان المقصود بالأصل : **حقيقة واقعية**، فالأصل هو المستوى التداولي؛ وعلى كل حال، فهذا التقسيم الثلاثي هو تقسيم منطقي متدرج في التوسع، «فالدلالة» أوسع من «التركيب» إذ تزيد عليه بعنصر المدلول، و«التَّدَاول» أوسع من «الدلالة» إذ يزيد عليها بعنصر «الناطق»، فتقوم بين هذه المستويات علاقة «استغراق» أو «تَضَمُّن أقوى» بالتعبير الرياضي المجموعي.

ذ.حمو النقاري

إذا كان المستوى التداولي أصلا :

أ ــ فهل يمكن عد التداوليات منهجا صالحا وملائما للبحث في كل الميادين المعرفية التي تساهم اللغة الطبيعية في انشاء معارفها و«حقائقها» مثل ميادين الفلسفة والمنطق والأدب الخ...

ب ــ أين تكمن جدة النتائج التي يفضي إليها هذا التناول التداولي ؟

د.طه عبد الرحمن

اعتقد أن المنهج التداولي منهج مناسب للبحث في ميادين المعرفة التي تنقلها اللغة الطبيعية، من هذه الميادين : الميدان **الأدبي**، فنظرية تحليل الخطاب هي جزء من التداوليات، والميدان **الحجاجي** الذي استفاد كثيرا من التحليل التداولي وخاصة نظرية الأفعال اللغوية؛ والميدان **الفلسفي** الذي تبادل مع التداوليات الأخذ والعطاء ؛ ذلك أن المؤسسين الأوائل للتداوليات اللسانية هم أصلا فلاسفة، فأوستين (Austin) صاحب «نظرية أفعال اللغة المباشرة» (دلالة المنطوق) فيلسوف من فلاسفة اللغة العالمية وغرايس Grice صاحب «نظرية أفعال اللغة غير المباشرة» (دلالة المفهوم) فيلسوف هو أيضا، وسورل (Searle) منسق هذه النظرية في نظام متكامل فيلسوف هو الاخر.

وقد تلقف اللسانيون هذا الفكر الفلسفي التداولي بشغف ورتبوا قوانينه وفَصلوا مسائله ووسعوا مجال تطبيقه؛ وقد أخذ اللسانيون المغاربة يعتنون به، وعلى رأسهم زميلي العالم المحقق أحمد المتوكل الذي اختص من بينهم في التركيبيات التداولية مشغولا بإقامة أقوى شروط النحو العربي.

وقد استفدنا بدورنا من الجانب التداولي في الدرس الفلسفي والكلامي، وساهمنا في وضع قواعد تداولية لهذا الخطاب الفكري، وخرجنا فيه بنتائج بلغت من التخصيص والتدقيق درجة لا يمكن أن يؤدي إليها المنهج التاريخي في الممارسة المألوفة له عندنا، وما اثبتناه من مبادىء المنطق الكلامي (**في أصول الحوار** ص.140) ومن قوانين المعاقلة (ص.164 ــ 168) شاهد كاف على هذا الضبط والتحقيق في الحكم على هذا التراث.

وسوف نشتغل بتأليف كتاب نسميه «**الفلسفة التداولية**» نبسط القول فيه عن «واقع الفلسفة» عندنا مقوِّمين الانتاج المغربي فيها وعن «واجب الفلسفة» كما نتصوره واضعين أصول «فلسفة خاصة بديلة» وشروط «تفلسف» ينزع نزعة تداولية.

وتظهر جدة النتائج التي تتوصل إليها المقاربة التداولية من جهتين : جهة الشكل وجهة المضمون.

1 ـ **من جهة الشكل**، فإن هذه النتائج قد تولدت بطريق مضبوط ومحكم، إذ أنشئت نماذج خطابية مبنية بناء نظريا متكاملا وموفية بشرط الكفايتين : الأخص (الكفاية الوصفية) والأقوى (الكفاية التفسيرية)، بمعنى أن الأحكام والدعاوى البلاغية والأصولية في سياق التداوليات تخرج عن وصف الانعزال والتفكك والتعسف الذي كانت عليه قبل هذا السياق، إلى وصف الترتيب والتَّعليل والتنسيق.

2 ـ **من جهة المضمون** : فإن هذه النتائج تتصف بصفات ثلاث هي :

أ ـ **التحصيل** : إن النماذج التداولية ساهمت في الكشف عن حقائق لم تسبق لها في ميدان البلاغة والحجاج.

ب ـ **التقويم** : إن هذه النماذج مكَّنت من تجديد النظر في الأبحاث البلاغية والأصولية السابقة، بالوقوف عند مسائلها التي تستحق الدمج والصوغ، وبمراجعة بعض مسائلها الأخرى التي تحتاج إلى مزيد من إحكام الوصف أو إحكام البناء.

ج ـ **التوسيع** : إن هذه النتائج تعدت فائدتها الاطار التقليدي للبلاغة والحجاج إلى قطاع أوسع من الخطاب الطبيعي، بحيث ان الآليات البلاغية والحجاجية المثبتة في النماذج التداولية ليست صالحة لوصف أساليب اصطناع التحسين الكلامي وتَعَمُّلِ بديع التأثير على مستوى معين من مستويات الخطاب فحسب؛ بل صالحة لوصف كل أساليب الابلاغ والتبليغ ولكل طرق الاقناع والاقتناع في كل مستوى من هذه المستويات.

ذ.حمو النقاري :

هناك موقفان من علاقة النحو العربي باللسانيات؛ موقف يدعي تجاوز اللسانيات للنحو العربي. وبالتالي إمكان الاستغناء عن هذا الأخير، وموقف مناقض يرى كفاية النمو وبالتالي عدم الحاجة إلى اللسانيات، ما رأيكم في هذين الموقفين ؟

د.طه عبد الرحمن :

من المسلم به أن يؤدي ظهور اللسانيات الحديثة وتطور مناهجها النحوية إلى اتخاذ مواقف من النحو العربي في سياق هذه المستجدات اللغوية؛ وأن يقتضي تقويما للنتائج النظرية والعملية لكل موقف يتخذ من هذا النحو.

حقا، إن **للجدة** من جهة **والتنوع** من جهة أخرى الذين اتصفت بهما اللسانيات الحديثة أثرا كبيرا في لفت انتباه الباحثين العرب إليها، وعلى رأسهم بعض اللغويين المغاربة؛ فكان من الطبيعي أن يحاول بعضهم عرض جوانب من النحو العربي على محك هذه المناهج المستحدثة وأن يسعى إلى تقويم آلياته الاجرائية بحسبها.

لكن مشروع مُعايرة النحو العربي باللسانيات الحديثة يقتضي شروطا لابد من استيفائها والا خلا هذا المشروع من كل فائدة علمية، ومن هذه الشروط :

1 ـــ أن يحيط الباحث اللغوي إحاطة كافية بالنماذج النظرية اللسانية تركيبا وتصنيفا.

2 ـــ أن يحيط بالأُصول النظرية : المنطقية منها والرياضية، التي قامت عليها هذه المناهج والتي تتطلب تكوينا نظريا في غاية المتانة والتعمق.

3 ـــ أن لا يكتفي بالمحاكاة الالية للنماذج اللسانية الموجودة، بل يجب أن يكون قادرا على اصطناع نماذج من عنده مستوفية للشروط النظرية ومُضَاهية للنماذج المنقولة عن الغرب.

4 ـــ أن يكون عالما بالنحو العربي متمرسا بأدق آلياته الوصفية والتحليلية، ومتحققا من أسبابه التاريخية وشرائطه النظرية.

ولم يستجب الباحث اللغوي لهذه المعايير الأربعة : **الاحاطة بالمناهج اللسانية الحديثة، والاحاطة بالمناهج النحوية العربية، والتكوين النظري الكافي، والقدرة على بناء هذه النماذج**، فلا ثقة بأقواله ولا بأحكامه، لا بصدد ما ينقله على لسان الغرب، ولا بصدد ما يثبته عند لغوي العرب.

وإذا التزمنا هذه المعايير في تقويم المواقف التي اتخذت من التراث النحوي، فسوف نجد أن أصحاب هذه المواقف لازال لم يكتمل عندهم تحصيل هذه الشروط إما كلا أو جزءا، لا سيما أن أغلب هؤلاء من الباحثين الشباب الذين مازالوا يتلمسون طريقهم.

وعلى هذا، فالادعاء بأن النحو العربي قد نفدت طاقته التجديدية، وأنه يجب الاستغناء عنه باللسانيات الحديثة قول لا مسوغ له، فضلا عن أن صاحب هذه الدعوى يُغْفل حقيقة أساسية : وهي أن **المقدرة النظرية والمنهجية** التي كانت للنحاة العرب القدامى **تفوق بكثير** مقدرة اللغويين العرب المحدثين، على الرغم من طول الأمد بيننا وبينهم، وعلى الرغم من استحداث آليات وتقنيات متعددة في الدرس اللغوي خلال هذا الأمد الطويل.

أما الادعاء المقابل وهو أنه يجب الاستغناء بالنحو العربي وحده والصَّدُّ عن المناهج اللسانية الحديثة، فإن كان المفهوم من هذا الادعاء هو ضرورة اجتناب تسليط أساليب اللسانيات الغربية على النحو العربي، والتطبيق الأعمى للمناهج المستحدثة عليه، والخروج

منهما بأحكام عامة وجازمة على التراث النحوي اللغوي، فهو مسلم به، ولا ينازع فيه إلا معانِد.

وإن أريد من هذا الادعاء، أن نقف عند حدود ما وضعه النحويون القدامى مع استبعاد كل تكوين في اللسانيات الحديثة وتطلع إلى معرفة مناهجها، فهو أمر من الصعب التسليم به لما يترتب عليه من نتائج تضر النحو العربي. منها :

1 ـــ أن النحو العربي لا يُنْصَر بإنكار اللسانيات الحديثة، فقد لا يحصل من هذا الانكار إلا ازدياد سوء التقدير للنحو العربي إن زعم المنكر أن النحو العربي موقوف وجوده وقيمته على مثل هذا الانكار.

2 ـــ أن الإبعاد الكلي للمناهج اللغوية الحديثة قد يُفَوِّتُ على الباحث العربي فرصة اكتساب تكوين منهجي ونظري يؤهله لتجديد الاعتبار للنحو العربي ببيان وجود كفاية هذا النحو الوصفية والتعليلية والتعليمية أكثر مما لو بقي يُقلب وجوها من هذا النحو من غير هذا التكوين النظري.

3 ـــ إن عدم إحاطة الباحث المناصر للتراث النحوي بإمكانات اللسانيات وحدودها يجعله غير قادر على رد التحامل على النحو العربي من لدن الخصم وعاجز عن تحصيل التصديق والثقة في كلامه لدى جمهور الباحثين والمهتمين، ولا سيما أن للخصم امتياز الجديد عليه، حيث إن الجديد : لسانيات أو غيرها، أقوى إغراءاً وافتن للنفس من القديم وإن كان النحوَ العربي.

ذ.محمد العمري :

ما هي القيمة العلمية المعاصرة للتُّراث العربي الاسلامي بلاغة وأصولا (أصول الدين والفقه)، من منظور تداولي ؟

وما هي الوجود المستقيمة في التعامل معه وفي استثماره ؟

د.طه عبد الرحمن :

يتبين لكل من بحث في التراث البلاغي والأصولي (أصول الدين والفقه) الاسلامي العربي أنه ينهج نهجا تداوليا، ولا حاجة لي أن أذكر هنا بتفاصيل طرق السكاكي والجرجاني وغيرهما ممن أخذ بأسباب المقام ومقتضيات الأحوال أو السياق في المقاربة البلاغية، كما أنه لا داعي لبسط القول في موقع العلاقات بين المتكلم والمخاطب في أصول الدين وأصول الفقه، هذه العلاقات التي اتخذت فيهما شكل آليات «الادعاء» و«الاعتراض»؛ وقد اجتهدنا في كابنا :

في أصول الحوار وتجديد علم الكلام في استخراج القوانين التداولية لهذه الاليات.

أما عن الوجوه السليمة في التعامل مع التُّراث البلاغي والأصولي، ففي رأينا أنه لابد للباحث من سلوك المراحل التالية ان شاء أن يستقيم له هذا التعامل :

1 ـــ التخلص من الاحكام **المسبقة والجاهزة والفضفاضة** التي تعود الباحثون المتساهلون إصدارها ونشرها بين جمهور المهتمين والتعلل بها كلما مالت أنفسهم إلى اتخاذ موقف ذاتي من هذا التراث، أخذاً به أو نَبْذاً له.

2 ـــ التخلي عن **تقسيم** التراث البلاغي والأصولي إلى «مناطق» أو «قطاعات» متمايزة؛ قطاع مقبول يستحق الدرس، وآخر مردود لا يستحق الدرس، قطاع حي نربط أسباب الحياة فيه بحاضرنا، وآخر ميت نقطع صلاته بحاضرنا، وهلم جرا. نظن أن هذه النظرة التجزيئية للتراث خالية من القيمة العلمية، على الرغم من ذيوعها وانتشارها بين الناس، ومن تسليم مناصري التراث ومعارضيه معابها؛ وعندنا أن بواعثها الحقيقية هي استعجال حاجات العمل، والرغبة في اتخاذ مواقف ايديولوجية من التراث. ولو سلمنا بوجود عثرات وثغرات في هذا القطاع أو ذاك، ما كان ذلك ليصد الباحث عن تحقيقه والاشتغال عليه بأقصى ما يمكن من الأدوات حتى تظهر جوانبه كاملة.

3 ـــ تحصيل معرفة شاملة **لمناهج القدماء** وتكوين كاف **في مناهج المحدثين في** التداوليات، وإلا سقط الباحث في أحكام قادحة أو مادحة من غير سند معقول.

4 ـــ استخدام **أنفع وأنسب الوسائل المستحدثة في** كل قسم من أقسام هذا التراث، سواء تواتر أو لم يتواتر تعظيم قدره؛ ولما كان التُّراث البلاغي والأصولي متعلقةً إشكالاته بالخطاب، فأنسب المناهج هو ما كان خطابيا تداوليا، أما إقحام مناهج وضعت أصلا لموضوعات غير خطابية فيه فخروج عن كمال إفادته وتمام الاستفادة منه.

أما توظيف هذا التراث البلاغي الأصولي، فممكن على وجهين متفاوتين بشرطين متميزين.

ـــ **الوجه الأول** : أن نستمد من هذا التراث بعض التصورات والقواعد فَنُغْني بها جهازنا التداولي المستحدث فيتم بذلك **تطوير أفقي** له؛ وشرط هذا الوجه أن تحدد أدق تحديد وجوه إجرائية هذه الأدوات المقتبسة من التراث في صورة قواعد مضبوطة نراقب بها اشتغال هذه الأدوات داخل الجهاز الجديد.

ـــ **الوجه الثاني** : أن ننشىء بواسطة مقولات وقواعد مأخوذة من التُّراث نموذجا تداوليا يستوعب أحدث الأدوات التداولية مع توجيهها توجيها نظريا يتناسب وشروط التراث اللغوية والنظرية، فيشكل بذلك **تطويرا عموديا** لهذه الأدوات؛ وشرط هذا الوجه أن تتوافر في هذا

النموذج المصطنع كل الشروط النظرية المعلومة في مبحث التنظير العلمي من كفاية وتنسيق واتساق وبساطة ومناسبة وتمام الخ... وهذه خطوة أعلى وأبعد في التوظيف؛ وقد جاء الفصل الأول : «مراتب الحوارية» : الحوار والمحاورة والتحاور من كتاب **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام** بمساهمة في هذا الباب.

ذ.محمد العمري :

هل يمكن أن يتأسس على الايمان بنجاعة المنهج التداولي مواقف ذات طبيعة سياسية اجتماعية ؟

د.طه عبر الرحمن :

إن الاجابة على هذا السؤال تقتضي التذكير بطبيعة «التداوليات».

فإذا كان هذا المبحث جزءا من اللسانيات، يصدق عليه ما يصدق عليها من الأحكام، فله من العلائق مع المواقف الاجتماعية والسياسية ما لها معها؛ وإن سلمنا بأن اللسانيات علم وأن علميتها بمنزلة علمية العلم التجريبي كما يرى ذلك بعض اللسانيين، فسيكون لها من الروابط مع هذه المواقف الملتزمة ما للفيزياء معها؛ ولا أحد ينكر أن هذه المواقف لا تتدخل في مثل هذا العلم إلا من جهة الأهداف المرسومة له، لا من جهة القوانين والمعادلات التي تضبط موضوعه.

حقا، إن التداوليات جزء من اللسانيات يشتمل على عناصر ذات طبيعة اجتماعية في أبوابه التي تتناول «المعرفة» المشتركة و«المقام» «وحقوق وواجبات المتكلم والمخاطب»، لكن طرق تناولها لمثل هذه القضايا تظل مستقلة عن المواقف العملية؛ وإن أمكن بناء مثل هذه المواقف عليها، فسوف يكون هذا البناء أمرا خارجا عن طبيعة التناول التداولي نفسه،.

نعم، إن النتائج العلمية، في أي ميدان كان، قد تُمْتَطى لبلوغ أهداف عملية من غير أن تكون هذه النتائج هي نفسها مُولِّدة لهذا الخروج إلى مجال الالتزام أو مسؤولة عنه.

ثانيا : الأسئلة المنطقية :

ذ.محمد الباهي :

يقال اللغة الصورية كما يقال اللغة الطبيعية، فهلا تفضلتهم ببيان خصائص اللغة الصورية وعلاقاتها باللغة الطبيعية ؟

د.طه عبد الرحمن :

اللغة الصورية هي كل لغة علمية تتركب من عناصر ثلاثة : **الأبجدية** وقواعد **التركيب** وقواعد **الاستنتاج**. فأما «الابجدية» فتتكون من جملة من الرموز المكتوبة التي تنقسم إلى ثوابت ومتغيرات وأما «قواعد التركيب» فهي تنتقي من جملة التراكيب الممكنة بواسطة رموز الأجبدية، مجموعة التراكيب **المقبولة** أو **السلمية** سلامة نحوية؛ أما «قواعد الاستنتاج» فتحدد مجموعة متناهية من هذه التراكيب، تتخذ كتراكيب **صحيحة** صحة منطقية أو «مُسلَّمات»، فيشتق منها بواسطة عمليتين : **الابدال والوضع** باقي التراكيب الصحيحة، وخير مثال على اللغة الصورية لغة منطق المحمولات التي تستعمل في صوغ الرياضيات وكثير من النظريات العلمية.

وعلى هذا فاللغة الصورية ينطوي بناؤها على مرحلتين متميزتين : مرحلة **تركيبية** تحدد العبارات **النحوية** ومرحلة **تنسيقية** تحدد العبارات **المنطقية**. وهذه المرحلة الأخيرة هي التي فات فهمها بعض الباحثين، فأخذوا يستعملون المصطلح الذي وضع لها في اللغة الأجنبية وهو : «الأكْسِيُومَاتِيك» في غير موضعه. والحق أن هذا المصطلح دقيق المعنى بسيط النقل، فالمعنى بَيِّناه وهو الاستنتاج من مسلمات معينة، أما النقل إلى العربية، فقد يكون بالتعبير : «التنسيق الاستنتاجي» أو «التنسيق التسليمي» (نسبة إلى «التسليم»).

ولا تقف اللغة الصورية عند حد التركيب والاستنتاج بل قد تُوضع لها نماذج نظرية تُسند لعباراتها تأويلات معينة (مثال نظرية الأعداد)، وقد ينشأ بين اللغة والنموذج تقابل أو تكامل، فيكون كل تركيب مستنتج، قضية «صحيحة» في النموذج (ما يسمى بمسألة **الصحة**) وتكون كل قضية صحيحة في النموذج، تركيبا مستنتجا في اللغة (ما يسمى بمسألة **التَّمام**).

وبذلك تظهر الفروق بين اللغة الصورية واللغة الطبيعية؛ ويمكن أن نجمل هذه الفروق بقولنا : إن اللغة الصورية لغة **واصفة** تتمايز فيها المستويات بينما اللغة الطبيعية لغة **موصوفة** تتداخل فيها هذهُ المستويات؛ ولا إمكان لممارستها إلا بفضل هذا التداخل.

ولما كانت اللغة الصورية لغة واصفة، أمكن استخدامها في وصف اللسان الطبيعي نفسه، فالنحو التوليدي مثلا لغة صورية اصطنعت لوصف مستوى التركيب في اللسان الطبيعي؛ والدلاليات التوليدية لغة صورية وضعت لوصف مستوى التأويل في هذا اللسان؛ والتداوليات المفهومية لغة صورية أنشئت لوصف مستوى التداول في اللسان الطبيعي، وقد بسطنا الكلام في هذا الموضوع في كتابنا : **المنطق والنحو الصوري** (دار الطليعة، بيروت 1983).

ذ.محمد الباهي :

من المسلم به أن المنطق يفيد في صياغة الرياضيات والعلوم الدقيقة بل وفي صياغة بعض

قضايا العلوم التجريبية، فكيف تتصورون استخدام أدوات المنطق في مجال التراث ووجوه الاستفادة منها فيه ؟

د.طه عبد الرحمن :

لقد سبق أن أشرنا في بداية هذا الحوار إلى أن التراث الفكري الاسلامي من فلسفة وكلام وفقه ولغة تشبع بالمعرفة المنطقية والحجاجية التي كانت سائدة في وقته وأنه لا يمكن، في نظرنا، استيعاب هذا التراث من غير ضبط لأدوات المنطق والمناظرة.

وإذا صح هذا، صح معه أن استخدام وسائل المنطق المعاصر في وصف التراث وتحليله سوف يكون **مناسبا وملائما** لطبيعة التراث حيث إننا نسلم أنه مثقل بالاليات الاستدلالية، بعضها يصطنع البرهان وأكثرها يغرق في الحجاج.

ومن فوائد هذا الاستخدام أن يُعوِّد الباحث العربي الكف عن إرسال الأحكام وأن يعلمه سلوك طريق التحقيق والتدقيق في مسائل التراث بالاضافة إلى التكوين النظري العام الذي يُحَصِّله بفضل التمرس باستعمال وسائل المنطق.

وقد جئنا بمثال لهذا الاستخدام المنطقي في الفصل المتعلق بالقياس والمماثلة في كتابنا : **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام** ؛ فبعد أن ساد عند مؤرخي الفلسفة الاسلامية معنى واحد للمماثلة، بينا بفضل أدوات المنطق وجود معان أربعة لها، يُشكل كل منها نسقا متكاملا مستقلا يختص بمجموعة من القوانين أي قوانين لا يشاركه فيها غيره.

ذ.محمد الباهي :

مع نشأة المنطق الرياضي، تجدد الاهتمام بمنطق القضايا الموجهة، وزاد هذا الاهتمام بظهور «نظرية العوالم الممكنة» فما هي هذه النظرية ؟ وما وجوه ارتباطها بمنطق الموجهات ؟

د.طه عبد الرحمن :

من المعلوم أن منطق المُوَجَّهات هو المنطق الذي يختص بدراسة خصائص القضايا التي يَدخُل في تركيبها «الوجوب» (أو الضرورة) و«الامكان» (أو الجواز) كأن نقول بأنه «يجب أن يكون المثلث شكلا هندسيا مكونا من أضلاع ثلاثة متقاطعة» أو «يجوز أن يكون الغزالي طبيبا». ومن قوانين هذا المنطق في مستواه الاستنتاجي أن الوجوب يلزم عنه الوجود أو أن الوجود يلزم عنه الامكان، وأن الوجوب يلزم عنه وجوب الوجوب، وأن الامكان يلزم عنه وجوب الامكان وهلم جرا.

لكن المناطقة لم يقفوا عند هذا المستوى التركيبي الاستنباطي منطق الموجهات، بل تعدوه

إلى المستوى الدلالي، حاولوا بناء نماذج لتأويل هذه القوانين المستنتجة، فكان أن أدخل بعضهم وعلى رأسهم صول كريبكة (Saul Kripke) في الستينات مفهوم «العالم الممكن» مدعيا اقتباسه من لايبنتس Leipnits تأوَّل بواسطة هذا المفهوم «الوجوب» و«الامكان» كما يلي :

ــ تكون القضية **واجبة** إن صدقت في كل العوالم الممكنة.

ــ وتكون القضية **ممكنة** إن صدقت في أحد العوالم الممكنة. ولما كانت القضية متعلقة **بعالم الواقع** وكانت العوالم الممكنة مرتبطة فيما بينها بحيث يوصل بعضها إلى بعض، فإن «الوجوب» و«الامكان» يُسْنَد إليهما التأويل الأعم التالي :

ــ تكون القضية **واجبة في عالم الواقع** إن صدقت في كل عالم ممكن يوصل إليه عالم الواقع.

وتكون القضية **ممكنة في عالم الواقع** إن صدقت في أحد العوالم الممكنة التي يوصل إليها عالم الواقع.

وما أن استقام للمناطقة بناء هذا النموذج الامكاني حتى انفتحت أمامهم أبواب لاثراء التأمل الفلسفي وتجديد النظر في قضايا الفلسفة التقليدية.

ومن الاشكالات الفلسفية المستجدة ما يتعلق **بالوضع الوجودي** للعوالم الممكنة **وبوجود الذوات** في عوالم ممكنة متعددة. ومن الاشكالات القديمة التي أعيد النظر فيها قضية الصفات **الذاتية** والصفات **العرضية** ومفهوم **المماثلة والمشابهة**.

مازال المتفلسف العربي غافلا عن هذا التجديد الذي وقع في ميدان الفلسفة بفضل نظرية العوالم الممكنة، لعدم تطلّعه إلى الاحاطة بأدوات المنطق الحديث، ولعدم اطلاعه على أحدث ما يكتب باللغات الأجنبية، وليس له عذر في هذا ولا ذاك.

وقد نقوم بتقريب هذه الفلسفة الجديدة إلى القارىء العربي في أبحاث قادمة إن شاء الله.

ثالثا : الأسئلة الفلسفية :

ذ.محمد ألوزاد :

يبدو جليا من سائر نصوص الأستاذ طه التزام واضح بالفلسفة الظاهراتية (الفينومنولوجيا) ورفض صريح للعقلانية الديكارتية والنزعات المادية. بماذا يمكن أن يُعلِّل أستاذنا إخفاق هذه الفلسفة في الفترة المعاصرة في الغرب ؟ وهل يمكن لهذه الفلسفة أن تقدم نظرية في تاريخية

المعرفة ؟ ولماذا لم تستطع هذه الفلسفة الذيوع والانتشار في المحيط العربي رغم محاولات الاستاذ حسن حنفي ؟

ذ.طه عبد الرحمن :

ما أعلمه عن الفلسفة الظاهراتية أنها منهج **وصفي** صرف يستند أساسا إلى استنطاق الظواهر في علاقاتها بالشعور طلبا للماهيات التي تقوم فيها، ويرتكز، على مبدأين جوهريين : «القصدية» و«التعليق».

بينما أبحاثي هي محاولات **تنظيرية** تستند أساسا إلى النتائج التي توصل إليها الباحثون في مجال «المنطق» و«اللسانيات» و«فلسفة المنطق» و«فلسفة اللغة». ولا وجه يمكن أن تشترك فيه مع الفلسفة الظاهراتية التي هي أقرب إلى البحث التأملي والمثالي منه إلى المنطق والعلم. لذا اعتبر هذا السؤال غير «متوجه على» عملي، («توجه على» في لغة المناظرة اعترض وأصاب في اعتراضه) لأنه، بالتعبير الأصولي، «فاسد الاعتبار» إذ يعتبر المعترض اتجاهي «اللغوي المنطقي» بما لا ينبغي اعتباره به وهو «الظاهراتية».

والحق أن الكتابات الفلسفية العربية لم تألف بعد بل لم تعرف مثل هذه الأبحاث المنطقية اللغوية، ونعزو ذلك إلى الأسباب الاتية :

1 ــ اقتصارها على المناهج التاريخية والاجتماعية والسياسية من غير تفطن إلى أنها اختيار واحد من بين اختيارات منهجية متعددة، وأنها لا تفضل غيرها من حيث الشروط المنطقية.

2 ــ اكتفاؤها، وخاصة في بلاد المغرب العربي، وبالتزود من الموضوعات المُحَرَّرة باللغة الفرنسية، ومعلوم أن الانتاج الفلسفي الفرنسي إنتاج غلبت عليه الروح التاريخية وانحبس في التأملات الأدبية، وقد كان لهذا الاقتصار على الانتاج الفرنسي وعدم التفتح على غيره المكتوب بلغات أخرى مثل الانجليزية والالمانية وغيرهما، أثر كبير في توجيه البحث العربي والمغربي خاصة، وجهة أدبية تنفر من التدقيق وتُغْرق في التعميمات.

3 ــ أن الاحاطة بالمباحث المنطقية واللسانية ليست بعد في متناول دارس الفلسفة العربي، ذلك لأنه لم يحصل إلى حد الان الاقتناع عند متفلسفة العرب، كما حصل عند أسلافهم، بضرورة تحصيل تكوين كاف في المنطقيات.

أما عن رفض العقلانية الديكارتية، فيمكن التذكير بأن التعصب لهذه العقلانية في البلاد العربية ابتدأ منذ وقوع طه حسين في شرك إغراء الثقافة الفرنسية؛ ولقد استمر على هذا التعصب بعض الباحثين المعاصرين العرب، على الرغم مما وقع من مراجعة لهذه العقلانية

ورسم لحدودها في موطنها الأصلي. وبدلا من أن يأخذ هؤلاء بعين الاعتبار هذه المراجعة في تقويم التراث الاسلامي، فضلوا البقاء على التشبث والتوسل بما تجاوزه غيرهم ولو كان هذا الغير هو نفسه صانع هذه العقلانية.

وعلى هذا، فإننا نقرر الحقيقتين التاليتين :

ـ **أولاها** : أن الأسباب الموضوعية للعقلانية الديكارتية زالت،، وزال معها الحق في الاستمرار بالقول بصواب هذه العقلانية الأبدى وصلاحيتها لتقويم التُّراث الاسلامي.

ثانيهما : أن العقلانية الديكارتية عُرِضت عند ديكارت نفسه في خطاب لا تنطبق عليه إلا معايير الاستدلال الحجاجي والبيان اللغوي، فكان الأوْلى أن يُقَدَّم الحجاج والبيان على البرهان الذي تدعى هذه العقلانية التزامه.

وأما عن النزعات المادية، فيظهر مما قلت أن منهجي الذي ينبني على اللسانيات التداولية والمنطق ونظرية الحجاج، لا يمكن إلا أن يكون اختياراً مخالفا لهذه النزعات، وقد سبق ذكر مبررات هذا الاختيار ولا ضرورة للعودة إليها وإنما اكتفى بالاشارة إلى أمرين منهجيين أساسيين :

أولها : أن بعض القضايا التي تَدَّعي النزعات المادية الاختصاص بمعالجتها، يمكن تناولها في باب التداوليات والحجاجيات بوسائل أدق وأبلغ مثل مفهوم «الفعل» ومفهوم «الأمر» وغيرهما...

ثانيهما : أن المنهج الحجاجي التداولي يسعى بقدر الامكان إلى ضبط العلاقات القائمة بين النص والواقع الذي يَصِفُه أو يصوغه أو يبتدعه، بينما المناهج المادية : التاريخية أو الاجتماعية، تغفل هذا الجانب إغفالا تاما، فتتحرر من كل القيود المنهجية في الانتقال من النص إلى الواقع المنصوص عليه، والحق أن هذا الانتقال، ما لم تُجْمَعْ شروطه وتُرَتَّب، لا فائدة نظرية من النتائج التي تتوصل إليها هذه المناهج، لكن لا يمنعها ذلك من فوائد عملية إذا عَلِقَت بها الضمائر وتعلقت بها الارادة، أقصد : إذا خضعت للتوجيه الفِكْرَاني (= الايديولوجي) والاستخدام اللالتزامي.

ذ.محمد ألوزاد :

كيف يمكن تفنيد مزاعم بعض المتشككين في طبيعة نقدكم للأستاذين الجابري ومحمد اركون ممن يدعي أن هذا النقد يحمل خلفية ذاتية أو بتعبير آخر لماذا الجابري وأركون بالذات ؟

د.طه عبد الرحمن :

إن نقدي للأستاذين محمد أركون، ومحمد عابد الجابري نقد **منطقي** محض ومبرراته **منهجية** صرف.

فأبدأ بهذه المبررات، فمعلوم أن موضوع كتابي «**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**» هو «منهجية المناظرة» في التراث الاسلامي، ومعلوم أيضا أن هذه المنهجية ترتبط بإشكالين اثنين أساسيين هما : الاشكال **المنطقي** والاشكال **اللغوي**.

ــ **الاشكال المنطقي** : خاض هذان الباحثان في هذا الاشكال عند حديثهما عن «العقلانية» الاسلامية، وقد وصف أحدهما عقلانية المناظرة (وهي منهج علم الكلام وعلم الأصول) بنقيض ما وصفها به الاخر، فالجابري يَعُدُّ هذه المنهجية **ناقصة في** عقلانيتها (عقلانية بيانية يجب تجاوزها) وأركون يعتبرها **مغالية** في عقلانيتها (عقلانية برهانية أرسطية يجب نبذها).

الاشكال اللغوي : تعرض كل من هذين المؤلفين إلى هذا الاشكال، فأركون ادعى استخدام نتائج اللسانيات الحديثة في التنظيم «للمنهجية الاسلامية» والجابري ادعى تعميم نتائج اللغويات العربية القديمة على مجموع الانتاج الاسلامي باستثناء الفكر الفلسفي الرشدي.

ولما اختص بحثنا باستخدام منهج منطقي لساني وبتطبيق هذا المنهج على موضوع هو نفسه منطقي لساني وهو «المناظرة»، لزم أن نتعرض للموقفين السالفين المتناقضين وأن نراجع الأحكام التي خرجا بها ــ بل إن التعرض لأحدهما يلزم عنه منطقيا التعرض للثاني مادام أحدهما نقيض الآخر ــ كما لزم ألا نتعرض لهما إلا في جزء من فكرهما، إلى حين أن تقتضي الضرورة المنهجية، في بحث من الأبحاث المقبلة، التطرق لهذا الجانب أو ذاك من الجوانب الباقية من أفكارهما مثل التقسيم الثلاثي : «البرهان والبيان والعرفان» عند الجابري أو مفهوم «القراءة القرآنية»عند أركون أو التطرق لأفكار غيرهما من الباحثين مغاربة ومشارقة.

أما عن نقدنا للجابري وأركون، فتظهر صبغته المنطقية الصرف بكونه لا ينصب على المسلمات التي انطلقا منها وحدها والتي يمكن التساهل فيها واعتبارها من القرارات المنهجية الممكنة، وإنما بالخصوص على **الطريقة** المتبعة في استنتاج بعض الأحكام من هذه المسلمات؛ فقد أظهرنا بالبرهان القاطع الفساد المنطقي لهذه الطريقة عند الباحثين؛ فما أجرياه على «المنهجية الاسلامية» أولى بأن يجري على هذه الطريقة، فالجابري يزاول البيان حيث ينبغي أن يقوم بالبرهان، وأركون يمارس التعقيل حيث يدعو لطريق مغاير للتعقيل، فكان فساد طريقهما من باب ما يسمى «بالمفارقة» إن لم يقصدا إليه ومن باب «المغالطة» إن

قصدا إليه. ولا سبيل مقبول لرفع هذا الفساد، وكل من أنكره ونسبه إلى غير المنطق فهو مكابر معاند لا يستحق المحاورة.

ذ.محمد ألوزاد :

لقد قمتم بنقد أهل البرهان من فلاسفة الاسلام وبتفضيل النظر الكلامي والأصولي أي المنطق الكلامي الجدلي ؛ فهل لهذا النقد صلة ما بمدرسة مصطفى عبد الرَّازق التي انتهى اتباعها إلى القول ببطلان أصالة الفلسفة المشائية في الاسلام ؟

د.طه عبد الرحمن :

حقا، لقد نهضنا بأقوى الأدلة على الفلسفة المشائية الأرسطية في سياقها **العربي** لا في سياقها اليوناني.

فقد اعتبرنا أن اعتناق هذا الفكر لم يستوف الشروط اللغوية والمنطقية التي ينبغي توافرها في كل منقول عن الغير.

ــ من صور هذا **الاخلال بالشروط اللغوية** أن تعابير فلاسفة الاسلام جاءت مخالفة للمقتضيات التداولية للبيان العربي، فاستغلقت كتاباتكم، بركاكتها، على الأفهام وانحسر بالتالي تأثيرهم في عموم الفكر الاسلامي انحسارا طبيعيا من غير اضطهاد ولا مضايقة، ــ على عكس ما يزعم بعض مؤرخي الفلسفة المتأخرين ــ فلم يكونوا أكثر من غيرهم من متكلمين وفقهاء وصوفية عرضة للخنق والتضييق، فلا نعلم منهم مضروبا بالسوط أو محروقا أو مصلوبا مثلما نعلم عن ألئك. وإنما كانت أسباب ضعف نفوذهم **داخلية ذاتية** قائمة في صلب طرق بنائهم اللغوي لفكرهم هذه الطرق التي قطعتهم عن التواصل مع جمهور الناطقين باللغة العربية.

ــ ومن صور **الاخلال بالشروط المنطقية** أن دعاويهم الفلسفية جاءت مخالفة لمقتضيات البرهان المنطقي، على خلاف ما يزعمون هم أنفسهم وما يزعم اليوم بعض مؤرخي الفلسفة من أنصارهم؛ فأدلتهم ليست أقل حجاجية ولا أكثر برهانية من أدلة غيرهم من المتكلمين والأصوليين ؛ فقد سلكوا كما سلك هؤلاء طرق استدلالية حجاجية من قياس تمثيلي ومقارنة ترتيبية، وربما كانوا أقل توفقا من غيرهم في ممارستها لخروجهم عن عادات العربي في الكلام وإصرارهم على الأخذ بعادات اليونان اللغوية باعتبارها برهانية.

أما الاعتراض علينا بأن الفلاسفة هم أصحاب منطق وأنهم بذلك أقرب إلى التزام طرقه في الاستدلال على قضاياهم، فلا يتوجه علينا للدليلين التاليين :

1 ــ أن درايتهم بالمنطق لم تكن أقوى من دراية غيرهم بل إن بعض الفقهاء والمتكلمين فاقوهم في إدراك طبيعة المنطق وأبعاده وآفاقه، والدليل على ذلك أنهم قالوا باستقلاله ولم يقل الفلاسفة بذلك بوضوح، وأنهم أدخلوه في مجالات غير فلسفية ولم يسبقهم الفلاسفة إلى هذا الأمر.

2 ــ أن الفرق بين الدعوى الفلسفية والقضية المنطقية لم يكن واضحا لدى الفلاسفة، فأسقطوا شروط هذه على تلك، بينما عمد غيرهم (فقهاء ومتكلمون) إلى الفصل المرتب والممنهج بينهما، وأخرجوا المنطق عن كل ادعاء ميتافيزيقي يوناني.

إذا كانت الشروط اللغوية والمنطقية هي معاييرنا في تقويم الفكر الأرسطي لفلاسفة الاسلام، فهي أيضا معايرنا في تقويم الفكر الكلامي والأصولي.

وإن إنزال هذه المعايير على هذا التراث يلزم عنه إثبات الحقيقتين التاليتين.

1 ــ إن التراث الكلامي والأصولي لم يكتف بتوظيف كل الوسائل التبليغية للغة العربية، بل إنه أخضع لهذه الوسائل ما أخذه عن الغير، فاشتغل على هذه المضامين المنقولة اشتغاله على مضامينه الأصلية فحوَّرها ووجَّهها بحسب القيم المختارة، ولم يكن هذا التحوير ولا هذا التوجيه جهلا ولا خيانة للمنقول، وإنما كان وعيا أقوى من وعي الفلاسفة بضرورة تأصيل المنقول، مبنىً ومعنىً، حتى يصير مُنتجا في المجال التداولي الاسلامي، ولا يبقى هذا المنقول أسيراً معزولا مقطوعا كما بقي عند الفلاسفة وهم غائبون كليا عن أسباب ذلك.

2 ــ إن التراث الكلامي والأصولي قام خير قيام بالشروط المنطقية المناسبة لموضوعاته ودعاويه، فلم يَدَّعِ المتكلمون والأصوليون ممارسة البرهان كما يمارسه المنطقي أو الرياضي أو المهندس؛ وما ذلك إلا لأنهم كانوا أبصر من الفلاسفة بطبيعة الاستدلال في الخطاب الطبيعي، وإنما قصرُوا همهم على بناء نظرية حجاجية متسقة وتامة، وهذه النظري هي «مبحث المناظرة» وجاؤوا فيها بما لم يأت به الفلاسفة في باب الاستدلال البرهاني.

يتبين مما قلنا أن الأسباب التي دعتنا إلى تجاوز الفلسفة المشائية الاسلامية وتجديد النظر في علم الكلام وعلم الأصول هي بالدرجة الأولى أسباب **لغوية** تداولية وأسباب **منطقية** استدلالية. بينما الأسباب التي دعت مدرسة مصطفى عبد الرازق إلى هذا التجاوز تتعلق **بمضامين** هذه القطاعات المعرفية الثلاثة. فإن ثبت اتفاقي مع هذه المدرسة في بعض الجوانب من الفكر الإسلامي، فلم يكن بطريقها ولا تحت تأثيرها؛ كما أن دعوتي إلى نبذ الفلسفة المشائية لا تتعلق إلا بالطرق التي نقلت بها إلى مجال التداول الاسلامي العربي. أما هذه الفلسفة في سياقها اليوناني فلا يعنيني أمرها، فقد تكون باطلة وقد تكون صحيحة في هذا السياق؛ ولكنها تظل على الأقل، مناسبة لغويا لهذا السياق؛ أما اتباع مدرسة مصطفى عبد

الرازق، فقد حاولوا إبطال هذه الفلسفة من حيث هي **محتوى** لا من حيث هي صيغة عربية كما فَعَلْتُ، وهذا وجه الاختلاف بيننا.

ذ.محمد ألوزاد :

ما موقفكم من التراث النقدي للدين والكتب المقدسة في الفكر العربي والغربي ؟ وما موقفكم من نقد التصوف خاصة في التراث العربي والفكر السلفي المعاصر ؟

د.طه عبد الرحمن

أجيب على جانب التراث الناقد للدين من سؤالكم من الوجوه الثلاثة الاتية :

1 ــ **الوجه المبدئي المنطقي** : إن التراث الناقد للعقيدة الدينية عامة ليس أقوى **أدلة** عقلية ولا أقوم **شواهد** حسية ولا أفضل **قواعد** عملية من العقيدة الدينية نفسها؛ فالمنتقد للدين كالمعتقد له من حيث إمكان توجه الاعتراضات عليه «منعا» أو «نقضا» أو «معارضة» ومن حيث إمكان دفع هذه الاعتراضات بالاثبات أو الابطال.

2 ــ **الوجه الزمني التاريخي** : لا أحد ينازع في أن التراث الناقد للعقيدة الدينية لم يضع التاريخ الثقافي والحضاري مثلما صنعه الالتزام بالعقيدة الدينية على الأقل إلى حد الان، ولا يتوجه علينا الاعتراض بأن التدين كان سببا فيما يسمى اليوم باسم «التطرف الديني» أو من قبل باسم «التعصب الديني»، وذلك للدليلين الاتيين :

أولهما : ليس كل معتقد في الدين واقعا بالضرورة في التعصب ؛ فمبدأ «لكم دينكم ولي دين» مبدأ مقبول وقد سلم به وعمل به كثير ممن تعلقت همتهم بالدين ادعاءً أو دفاعا.

ثانيهما : ليس كل منتقد للدين خاليا بالضرورة من التعصب؛ فالمنتقد كالمعتقد معرَّض لمثل هذا التطرف، قد يبنى هذا المنتقد، على أفكاره واعتقاداته، مواقف عملية تضرُّ بالغير وتمنعه حقوقه في المخالفة.

3 ــ **الوجه العملي الواقعي** : لا يمكن إنكار الحقيقة التالية : وهي أن الخوض في نقد الدين أصبح اليوم أمراً **متجاوزاً**، والدليل على هذه المجاوزة أن الوعي بالفعالية الدِّينية صار في واقعنا أقوى وأعمق من ذي قبل، حتى إننا اليوم أقرب إلى ظهور فلسفات دينية منه إلى استمرار الفلسفات التي تنتقد الدين كما كان في القرن الماضي والذي قبله أو في مطلع هذا القرن؛ وإني لأتوقع أن ينشط النَّظر الديني ويتجدد في مطلع القرن المقبل وأن تخرج، بهذا الانبعاث، إلى الو-ود، فلسفات في العقيدة والايمان.

أما عن جانب التصوف من سؤالكم وعلاقاته بمنتقديه من «سلفيين» و«لا سلفيين» (ماديين أو تاريخيين أو وضعيين) فليس من اليسير بسط الكلام فيها في هذا الحوار، وسأكتب في هذا الموضوع عما قريب، وإنما أكتفي بالقول إن ما يجري على التصوف من انتفادات يجري كذلك على «التسلُّف» وعلى «اللّاتسلف»، فالمواقف الثلاثة كل منها مُعَرَّض لأن تصدق في حقه الصفات التالية :

أ ــ **التبديع** : بموجب ما أسميه «**مبدأ التحول**» الذي يقضي بأنه ما من تيار عقدي إلا وهو معرض مع عامل التطور الزماني، وعامل الاختلاف البيئي. وعامل التكوين الشخصي لأن تحدث فيه تغيرات وتطرأ عليه تلونات تبتعد به قليلا أو كثيرا عن أصوله ومنابعه.

ب ــ **التجميد** : بموجب ما أسميه «**مبدأ الدَّور**» الذي يقضي بأنه ما من تيار عقدي إلا وله عُمُر يَمُرُّ فيه بمرحلتين متقاربتين أو متباعدتين أو متناوبتين تَخْتَصُّ إحداهما بالاجتهاد والتجديد والأخرى بالجمود والتقليد.

ج ــ **موالاة العدو** بموجب ما أسميه «**مبدإ التغلُّب**» الذي يقضي بأنه ما من تيار عقدي إلا ويحقق لنفسه أكبر إمكان للتغلب على خصمه بأن ينسب إليه أشنع نقص يمكن أن يوجه إليه في ظروف المواجهة وهو التعامل مع العدو.

ما السميائيات ؟(*)

ي.س.ستيبانوف
تعريب : محمد العمري

السميائيات هي علم الانساق الدالة في الطبيعة والمجتمع. وتتميز عن السِّبرنتِيقا أساسا بكون الاخيرة تدرس المظاهر الكمية والديناميكية للاجراءات التواصلية والتدابير الحياتية والاجتماعية، في حين أن السميائيات تهتم بالمظاهر الكيفية والثابتة.

السِّبرنتيقا تدرس الاجراءات، والسميائيات تدرس الأنساق التي تتحقق داخلها هذه الاجراءات. وإذا كنا في حاجة إلى تشبيه، فيمكن القول بأنه يوجد بين السِّبرنتيقا والسميائيات العلاقة نفسها الموجودة بين الحروف الهجائية، من جهة والكتابة والقراءة المبنية على هذه الحروف من جهة أخرى.

وتقترب السميائيات أيضا من اللسانيات، ذلك أن الاخيرة تدرسُ واحدا من أنساق التواصل الأكثر اكتمالا وتطورا، المتمثل في اللغة الانسانية.

وتأخذ السميائيات موادَّها من اللسانيات والسبرنتيقا (مع نظرية الاعلام) والبيولوجيا وعلم النفس والعلوم الاجتماعية (الاثنوغرافيا والسوسيولوجيا)، وتاريخ الثقافات، والأدب، ثم إنها في مقابل ذلك تعير هذه العلوم تعميماتها الخاصة. إنها تنمو في ملتقى العلوم الأخرى.

إن نقطة اتصال السميائيات والسبرنتيقا بالعلوم الأخرى المذكورة تسمح مبدئيا بالانتقال من هذه لتلك (العلوم). وفعلا سلكت بعض المؤلفات هذا الطريق : (من السبرنتيقا إلى البيولوجيا، لـ روس أشبي ومن السبرنتيقا إلى علم الجمال، لـ أ.مول 1958؛ ومن السميائيات إلى اللسانيات لـ هِلمسليف 1943، وف.ف.مارتِينوف 1966).

وفضلا عن ذلك فإن السميائيات، في إطار الدراسات البنيوية الحالية، هي أحد المباحث العلمية المبنية بناء صُوريا أكثر من غيرها، وإذا ما أخذنا موقعها المتميز من العلوم الأخرى فإن شبهها بالفلسفة يصير واضحا : فالفلسفة تدرسُ العلاقات بين الكائن والوعي؛ أي الكائن الاجتماعي والوعي الاجتماعي. إن القول بأن ليس هناك كائن أو وعي غير مُبنينين لا يستتبع بطبيعة الحال إعادة النظر في اللوازم الأساسية لمفهوم رؤية العالم بالشكل الذي أقامته المادية التاريخية والجدلية، انطلاقا من التعميم الفلسفي لمجموع المعرفة والممارسة الاجتماعية.

وإذا كان لا يجادل في أن الأبحاث الفلسفية يمكنُ أن تصير، بل يجب أن تكون أكثر صلابة بمساعدة الأعمال العلمية الخاصة، فإن هذا لا يعني أن التصور العلمي الماركسي للعالم من طرف الماركسية اللِّينينية يقتضي أن يعوض بتصور «جديد» للعالم ناتج عن «تطبيق منهج بنيوي على المشاكل التقليدية».

ومع ذلك، تسمح هذه القرابة بين السميائيات والفلسفة مبدئيا بمعالجة بعض المشاكل الفلسفية معالجة مباشرة انطلاقا من السميائيات، خاصة سميائيات المعرفة (gnoséo-logie) إن السميائيات على غرار جميع العلوم ــ باستثناء الرياضيات ــ زيادة على أنها جزء غير تام الصورية، تقدم ميدانا واسعا للملاحظة، وهي مثل البيولوجيا واللسانيات تقدم نفسها كعلم استقرائي. إن على السِّميائي أن يتفحَّص كل واقعة، سواء كان ذلك في القبائل البدائية أو في المدن الصناعية في العصر الحديث، فهو في ذلك مثل المسافر والبيولوجي والانطربولوجي واللساني ملاحظ صبور يرقب أقل التفاصيل، وخاصة في الوقائع الانسانية.



* صدر عن دار افريقيا الشرق «كتاب «**الاتجاهات السميائية المعاصرة**» لـ : مارسيلو داسكال. ساهم في ترجمته : حميد لحمداني ــ محمد العمري ــ عبد الرحمن طنكول ــ محمد الولي ــ مبارك حنون ــ (الدار البيضاء 1987).

الكليات الاستعارية

دراسة تقابلية للاستعارة بين اليابانية والفرنسية
مع ملحق عن مفهوم الاستعارة في اليابان(*)

تأليف : ماساكو فيلار
تقديم : أبو بكر العزاوي(**)

لقد أضحى الاهتمام بدراسة الاستعارة مُتزايداً في الاونة الاخيرة، وذلك بعد أن حَظيت باهتمامِ الفلاسفة والمناطقة والانثروبولوجيين وعلماء النفسِ والغويين، ولم يعدْ يُنظر إليها باعتبارها صورة بلاغيةً أو أسلوبية تنتمي إلى مجال البلاغة بوجه عام، بل إن المحور الذي انصبَّ عليه اهتمامهم فيما يتعلقُ بهذا الشكل التعبيري هو هذه الدلالة التي تُولِّدها الاستعارة.

وكتاب الباحثة اليابانية الأُستاذة ماسَاكُوفيلّار يندرج ضمنَ هذا النوع من الكتابات، بل إنه يقدم نفسَه باعتباره نموذجا لما يمكن القيامُ به في هذا المجال. فقد حاولتْ المؤلفة في عملها هذا أن تجعل من مصطلح الاستعارة مصطلحا إجرائيا (opératoire)، وهذا يستلزم كونَها ترفض أن تنظر إلى الاستعارة باعتبارها تسجيلًا مجمداً (enregistrement figé) لعناصر معجمية، بل إنها ترى أن تعالُق العناصر فيما بينها هو الذي ينتج القيمة الاستعارية، ومن ثم فإنه لابد من أن نأخذ بعين الاعتبار الخصائص الدلالية للعناصر، وشكل الضم التركيبي (jonction) وكذا الاحالة السياقية والمقامية. وقد تمت إعادةُ النظرِ في كثير من الدراسات

(*) Villard (Masako) : Les universaux métahporique. Etude de la métaphore en japonais et en francais suivi de conception de la métaphore au Japon.

طبعة 1984 peter lang. Berne/Frank Fort/New York

(**) أتوجه بالشكر الجزيل إلى دار النشر الألمانية التي أهدتني مجموعة منشوراتها ومن بينها هذا الكتاب الذي أعرف به كما أشكر الاستاذة ماساكو فيلار التي كانت وراء ذلك.

والنظريات الكلاسيكية مثل نظرية الأشكال البلاغية، وكذا النظريات التي تدرس الاستعارة باعتبارها انزياحا عن العرف، أو باعتبارها خرقا لنظام الرموز، وأيضا النظرية المثنوية للكناية التراكبية (syntagmatique) والاستعارة الابدالية (paradigmatique) وقد قدم لنا بول ريكور (1975) وتصوُّره التفاعلي، وإيرين طامبامكز (1977) و(1981) وتصورُها التركيبي، وجويل طامين (1978) وتصورها التركيبي العلاقي، وأخيراً جون مولينو مع أعضاء مجموعته والذين نشرت أعمالهم في مجلة «لغات» 1979langages مادةً غنية ومهمةً. وانطلاقاً من هذه الأعمال، فقد حاولتِ المؤلفة دراسة طبيعة الاستعارة سواء من وجهة نظر شكلية أو من وجهة نظر وظيفية (وظافتها داخل اللغة اليابانية والخصائص التي تشترك فيها مع الاستعارة في اللغة الفرنسية). وانطلاقاً من دراسة تقابلية رباعية بين روايتين يابانيتين وبين ترجمتيهما إلى الفرنسية، قامت المؤلفة باختيار النظريات ومناهج التحليل التي تم وضعُها في السنوات الاخيرة، سواء في فرنسا أو في اليابان، وهي تهدف من كل هذا إلى تحديد الطبيعة الأساسية للاستعارة، لتنتهي بعد ذلك إلى استخراج الكليات البلاغية ولكنِ ليس باعتبارها محسنات بديعية ليس وتقصدُ بالدراسة اللسانية التقابلية الرباعية : أولا : مقارنةٌ بين الاستعارات في اليابانية والفرنسية، انطلاقا من العلاقة القائمة بين كل ترجمة والنص الأصلي في اللغة الكلاسيكية عند الكاتب الياباني Tokutomi والاستعارات في اللغة المعاصرةِ عند Kawabata، ثم مُقارنة بين الاستعارات في اليابانية والفرنسية انطلاقا من العلاقة القائمة بين كل ترجمة والنص الأصلي للرواية، وأخيرا مقارنة بين الترجمتين فيما بينهما. وبالنسبة للمؤلفة فإن الاستعارة تنتج صُوراً وتأثيراتٍ دلالية (Effets de sens)، وتخلق تصورات جديدة (concepts)، ولأنه ليست لها أي علامة تشكلية مميزة (معجمية أو صرفية أو تركيبية) فإنها تنتمي بالنسبة لكثير من اللغويين — حتى في وقتنا الراهن — إلى الأسلوبية والبلاغة، وبالاضافة إلى هذا، فهي تُعرَّف انطلاقا من ثنائيات لا تبدو مميزة لها في أي شيء : المعنى العادي/المعنى العابر، المعنى الحقيقي/المعنى المجازي، العرف/الانحراف، الواقعي/الخيالي، الحقيقي/المتخيل... إلخ، في حين أن النشاط الاستعاري هو أحد المكونات الأساسية للنشاط اللغوي وأحد الوسائط الموجودة بين اللغة والانسان.

وبما أن كلّ تعاريف الاستعارة الموجودة لحد الان، لم تقدم وصفا دقيقا لطبيعتها المتميزة والمعقدة، فقد انطلقت المؤلِّفة في كتابِها بهدف دراسة خاصية الوظائف (fonctionnement) الاسْتعارية، وكذا تمثيل المعنى وإنشائه من جديد والدلالة الاستعارية. ولقد حاولت الدَّارسة تحديد الوظافة الاستعارية داخل كل أشكال الاستعارة التي يتضمنها المتن المدروس، وقد مكّنها هذا من توضيح التمفصل القائم بين الميكانزم الشكلي (formel) والوظافة الاستعارية من جهة، ومكنها كذلك من استخراج بعض سماتِ الدلالة الاستعارية وكذا إمكانية ترجمة الاستعارات من جهة أخرى. ومع أن مجال الدراسة محدود جدا، ويقتصر على جنس أدبي هو الرواية، فقد تم تحديد بعض المظاهر الأساسية والواردة بالنسبة للاستعارة،

وذلك انطلاقا من التحاليل المنجزة. وبعد أن لخصت المؤلفة ملاحظاتِها حولَ أشكالِ الاستعارة، وبعد محاولةِ تعريف الدلالة الاستعارية، قامت باستخلاص ثلاثة أنواع من التعالق (mise en relation) المعادلي (équationnel) في المستوى التصوري، وهذا سيقودنا بدوْرِهِ إلى تعريف الاستعارة من وِجهة نظر النشاطِ اللغوي. إن المحاولة التركيبية للدراسة الرئيسية تهدفُ إلى صياغة الطابع الكلي للاستعارة من خلال المستويات الاتية :

1 ــ **الشكل** : لقد برهن التحليلُ المعتمد بشكل كاف على أن العلاقة القائمة بين المُستعير (métaphorisant) والمستعار له (métaphorisé) تتحددُ في الاستعارات التأليفية بواسطة التشكيل التركيبي المنطقي الدلالي. وقد تبين لنا من خلال تحليل كل أشكال الاستعارة، أنها ليست ظاهرة دلالية محضة، وليست كذلك ظاهرة تركيبية محضة. وكيفما كان الشكل الذي تتحقق الاستعارة داخله، فإن هذا الشكل يكون مستلزما في الوظافة الدلالية للاستعارة. وتثبت كل من إيرينْ طامبا مِكْز وجويل طامين أن الاستعارة ليست لها طريقة ضَمٍّ خاصة بها، كما أنها لا تمتلك معجما خاصا متميزا، بل إنها تستغل قواعد اللغة وإمكانياتها الموجودة سابقا، ومعنى هذا أن استخراجَ الفروق والاختلافات بين الاستعارات اليابانية والفرنسية من حيث الشكل يتمثل في إظهار الاختلافات التركيبية في كل من اللغة الفرنسية واللغة اليابانية. وفيما يتعلق بطريقة الضم، فقد قامت المؤلفة بإظهار التطابق أو عدمه بين عنصري الاستعارة، كما أنها استطاعت أن تقيم تطابقا شكليا بين الاستعارة في اليابانية وبينها في الفرنسية، وذلك بخصوص أشكال الاستعارة التأليفية الفعلية والصِّفَوية adjectivale والظرفية والاسمية. أما الوظافة الاستعارية ــ داخل التشكيلات المتطابقة بين لغة وأخرى ــ فهي مُتماثلة، وهذا ما يشكل سمة مشتركة بين الاستعارة في اللغتين المدروستين. وفيما يتعلق بالاستعارات التأليفية سواء بواسطة الضم الاتفاقي (conventionel) أو الضم (asyndétique) فليس لها دائما مقابل في اللغة الفرنسية، ولكن وظافته المنطقية العِلاقية سمحت بجعلها مماثلة الاستعارات التأليفية الأخرى. ونصل بعد هذا إلى الاستعارات الاحالية (référentielles) التي تتحقق داخل كلمة واحدة أو مجموعة من الكلمات، وهي تجد نقطة التمفصل التماثلي (Point d'articulation identificationnel) خارج القول الاستعاري. ونشير إلى أن ميكانزم التسمية (dénomination) هو الذي تم استغلاله هنا. وقد بدا لنا أيضا أن المقابلة بين الاستعارات الاحالية في كل من اليابانية والفرنسية كانت ممكنة، بل وبديهية، ودون أن نلجأ إلى تحويل هذه الأخيرة إلى استعارات تأليفية، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على وجودها في اللغة الفرنسية بالرغم من عدم وجود دراسة لهذا النوع من الاستعارة في كتابات الباحثين الفرنسيين.

2 ــ **الدلالة الاستعارية** : وتحدد هذه الدلالة انطلاقاً من ثلاث مكونات :

أ ــ إحدى (أو كل) خاصيات المستعير التي تحدد المستعار له : تتأسس كل استعارة على خاصية مشتركة أو على مشابهة (analogie) تستنتج من عنصري الاستعارة، أو من المقام القولي لهذه الأخيرة. ويبدو أن وصف الدلالة الاستعارية دون أخذ هذا الأساس (fondement) بعين الاعتبار، وانطلاقا من وجهة نظر التأثير الدلالي (أو التأثير البلاغي) فقط يمثل ثغرة واضحة، فهذا الأساس ينبغي أن لا يُنظر إليه باعتباره عاملا بسيطا أو ثانويا. وقد أظهر البحث إمكان اكتشاف الخاصية المشتركة في مستوى الاحالات، وذلك انطلاقا من العنصر المستعير والعنصر المستعار له، بحيث تكون لأحدهما قيمة «الاحالة المتحققة» وتكون للاخر قيمة «الاحالة الممكنة» (Virtuelle)[1]، ورغم أن المؤلفة لم تعثر في المتن المدروس لما أسمته «الاستعارة المكتومة» (opaque)، فإنها ترى وجوب البحث عنها ودراستها. ويطلق هذا الاصطلاح على كل الاستعارات التي لا تمكننا من اكتشاف مشابهة أو خاصية مشتركة.

ب ــ نقل وتحويل الخاصية السلبية للمستعير إلى المستعار له. وتحويل الخاصيات الدلالية ظاهرة تشترك فيها كل الاستعارات كما تشير إلى ذلك طامبا مكز (Tamba Mecz) 1981 بقولها «إن تحويل خاصية دلالية يفترض ضرورة وجود علاقة قبلية بين مجالين مفهوميين ومعجميين».

ج ــ التأثير الدلالي (أو التأثيرات) الذي ينتج عن ذلك : وهنا تلاحظ المؤلفة ــ خلافا لطامبا مِكزْ ــ أن الاستعارة الواحدة يمكن أن تكون لها تأثيرات دلالية عديدة[2].

3 ــ تمفصل الشكل والوظافة : إذا لم تكن أشكال الاستعارة محددة لها في أي شيء، وإذا كانت الوظافة تحلل انطلاقا من الشكل كما بينا ذلك، وإذا ما تركنا جانبا المقام القولي حيث يوجد التبرير الذي يُساهم في تحديد الأساس، فإن خصوصية الاستعارة يجب أن توجد بين الأساس غير اللغوي والشكل اللغوي. ويفسر انتقال الخاصيات السلبية للمستعير إلى المستعار له بوجود عدم تلاؤم بينهما، أي بوجود اختلاف بين مجالين مفهوميين متحدين، وهذا يفترض وجود عملية أساسية بين الشكل والأساس تمكن كل الاستعارات من إحداث النقل أو التحويل. وحسب تمفصل الوظافة والشكل، فإننا نرى أن ليسَ لكلِّ شكلٍ وظافةً خاصة. وقد أسفر التحليل عن وجودِ ثلاثة أنماطٍ من التعالق المعادلي بين عنصري الاستعارة الاستلزاميين بشكل ضمني أو صريح، وذلك حسب ثلاثة أشكال من الوظافة الاستعارية. وتشمل كل علاقة معادلية مجموعة من الأشكال الاستعارية : ففي النمط الأول من العلاقة المعادلية نجد

(1) وضَعَ هاذين المصطلحين اللغوي الفرنسي جان كلوميلنر J.C.Milnér.

(2) وهذا يتطابق مع ما يقول به اللغوي الياباني (Igarachi) انظر الملحق المخصص لدراسة مفهوم الاستعارة في اليابانية. ص.243 ــ 246.

الاستعارات الاسمية، ونجد في النمط الثاني الاستعارات الفعلية والصّفوية والظرفية وبعض أنواع الاستعارة الاسمية. أما النمط الثالث فهو يضم الاستعارات الاحالية.

4 ــ الابداعية والعملية القولية للاستعارة : يفترض القول الاستعاري عملية تمكن من خلق معادلة بين عنصرين منتميين إلى مجالين مفهوميين مختلفين انطلاقا من نموذج العلاقة المعادلية القائمة بين عنصرين منتميين إلى مجال مفهومي واحد. وتتحقق الاستعارة داخل الخطاب مستغلة كل الامكانات اللغوية المختلفة، والموجودة في لغة معطاة لتحديد الاحالة المتحققة (actuelle)، أي ما نتحدث عنه ونريد تحديده. وإذا كانت كل العناصر الموجودة غير ملائمة، فإن القائل يلجأ إلى إحالة ممكنة (Virtuelle) قادرة على تحديد هذه الاحالة المتحققة بواسطة خاصية أو خاصيات مُشتركة، أو بواسطة مشابهة يكون ميكانزمها الابداعي مستغِلّا للقول المعادلي لتركيب خاص. وبهذا تكون الاستعارة لا تنتج الصور والتأثيرات الدلالية فحسب، ولكنها تنتج أيضا المدلولات الجديدة.

ويبدو أن هذا التعريف الذي ينظر إلى الاستعارة انطلاقا من وجهات النظر الأربع المختلفة، يصف الكليات الاستعارية، والتي يمكن أن نضيف إليها كلية خامسةً وهي فرضية إمكانية الترجمة.

ويقدم القسم الأول من الدراسة التصورات الرئيسية الأربع للاستعارة، والتي انبثقت عن الدراسات الحديثة، ويشير أيضا إلى الكيفية التي حلت بها المشاكل التي واجهت المؤلفة ــ والتي لم تكن تتوقعها ــ خلال عملية ضبط (repérage) الاستعارات، ويبين في النهاية حدود مجال الدراسة، وكذا التبريرات المتعلقة بمنهجية التحليل والتصنيف.

أما القسم الثاني والثالث فقد خصصا للتحليل التقابلي، على المستوى المعجمي، والتركيبي العلاقي والاحالي الدلالي، «للاستعارات التأليفية» (combinatoires)، و«الاستعارات الاحالية» وبما أن المتن الذي تم تحديده يشمل الاستعارة القولية فقط (Méta. d'énonciation)، فقد تمت دراسة :

ــ الاستعارات التأليفية الفعلية والصّفوية والظرفية، ثلاثة أنواع من الاستعارة الاسمية، وكذا الاستعارات التأليفية سواء بواسطة الضنم الإتفاقي أو بواسطة الضم asyndétique للكلمات المتآلفة.

ــ الاستعارات الاحالية التي تكون عناصرها الاستعارية عبارة عن أسماء أو مجموعات اسمية (GN) : (العناصر الفواعل، المفاعيل، الفضلات المكانية وكذلك التي لها طابع حملي prédicatif فقط)، وأيضا الاستعارات التي لها سلوك مماثل للعبارات الفعلية (locutions).

وتحاول الدراسة الملحقة ــ باعتبارها تعليقاً نقديا ــ وضع الخطوط العريضة لتاريخ

الاستعارة في اليابان، وكذا الوضعية الحالية لها من الناحية النظرية والتصورية، وذلك انطلاقا من الدراسات البلاغية والأسلوبية واللغوية اليابانية. وتشير المؤلفة إلى عدم وجود عمل كهذا في اليابانية والانجليزية والفرنسية. وقد تمت في هذا الاطار ــ وعلى التوالي ــ دراسة :

ــ ظهور مصطلح الاستعارة في اليابان وتطور البلاغة الغربية في هذا البلد.
ــ المقاربات الأسلوبية واللسانية الحالية للاستعارة في اليابان.

وعلى العموم، فإن هذا الكتاب عمل نظري جاد حاول أن يمفصل عدة مستويات للنشاط اللغوي، بغية توضيح العمليات المرتبطة بالاستعارة، ومن أجل وضع نمطية (typologie) دقيقة لهذه الأخيرة. وإن لاحظنا مع الأسف غياب بعض التعريفات الضرورية، والتردد في استعمال بعض المفاهيم التحليلية مثل «العلاقة الأولية»، «المجال التصوري»، «التشكيل التركيبي المنطقي الدلالي»، «التأثير الدلالي»، ولكن مغ ذلك، فالكتاب له ميزات عديدة منها : غنى الأمثلة وتنوعها، التفكير الجاد والدقيق حول العمليات المرتبطة بالاستعارة، دقة المرجعية. إنه عمل يقدم لنا عناصر مهمة للتفكير حول ما يعرف بالاستعارة، بل إن القارىء سيكتشف متعة كبيرة إذا استطاع أن يتابع، بتأن وتؤدة، المسار الاحتجاجي argumentatif للكتاب، وإذا كان مستعدا لتبادل وجهات النظر مع المؤلفة خلال القراءة، وسيدرك في نهاية المطاف أن الاستعارة مجال متميز يتم فيه انسجام الجملة بالخطاب، والتحام الدلالة بالتركيب. ولذلك فإن نشر هذا العمل الجامعي مبادرة شديدة الايجابية، وهي جديرة بفتح حوار جاد في الموضوع.

ثبت المصطلحات الأجنبية مع مقابلاتها العربية

استعارة اسمية	métaphore nominale	إوالية، ميكانزم	mécanisme
استعارة فعلية	métaphore verbale	وسيط	médiateur
استعارة ظرفية	métaphore adverbiale	تعالق	mise en relation
استعارة صفوية	métaphore adjectivale	تحسيني، بديعي	ornemental
استعارة قولية	métaphore d'énonciation	إبدالي	paradigmatique
استعارة إحالية	métaphore référentielle	إحالة متحققة	référence actuelle
استعارة مكتومة	métaphore opaque	إحالة ممكنة	référence virtuelle
استعارة تأليفية	métaphore combinatoire	رباعي	quadripolaire
مستعير	métaphorisant	استبدالي	substitutionnel
مستعار له	métaphorisé	تراكيبي	syntagmatique

تركيبي	synthétique	قول	énoncé
حقيقي، صادق	vrai	قولي	enonciatif
كليات	Universaux	القولية	énonciation
تحقيق	actualisation	معادلي	équationel
مشابهة	analogie	تكوين	genèse
تمفصل	articulation	تماثل	Identification
تأليفي	combinatoire	طريقة الضم	mode de jonction
تقابلي	contrastif	معجمة	lexicalisation
انحراف	deviance	استعارة	Métaphore
انزياح	écart	استعاري	Métaphorique



دينامية النص [تنظير وانجاز]

د.محمد مفتاح

تقديم : حميد لحمداني

يصدر كتاب «دينامية النص [تنظير وانجاز]» للدكتور محمد مفتاح عن المركز الثقافي العربي (في طبعة أولى 1987)، ليؤكد بمدخله المركّز الرغبة الأكيدة في التقريب بين العلوم الانسانية، والعلوم البحتة، إنه مدخل متميز عن الكتابة النقدية المألوفة في العالم العربي. فأغلب مداخل كتب النقد الأدبي في وقتنا الحالي تبدأ بالعلوم الانسانية؛ نفسية أو اجتماعية أو تاريخية. وأكثرها حداثة يرتكز على سند لساني، ولكن كتاب «دينامية النص» يبدأ بالبيولوجيا، ليوضح انها كانت مصدرا لكثير من المفاهيم التي اقتحمت العلوم الانسانية ومنها الفلسفة الماركسية ذاتها[1]؛ وهذه المفاهيم هي : النمو ـــ الحوار ـــ التناسل ـــ الصراع، الحركة ـــ السيرورة الانسجام.

ويعرض الكتاب تبعاً لذلك، لنظريات متقاربة من حيث السَّنَدُ الفلسفي الذي تمتد جذوره إلى كانط، وتصل إلى الفلسفة الظاهراتية، ولكنها نظريات متباينة من حيث أن بعضها يُكَمِّلُ البعض كالنظرية الكارثية التي تعتمد على نظرية غريماس، ولكنها تطورها استناداً إلى المعطيات الرياضية، وبعضها يتجاوز البعض الاخر. وتأتي النظريات المعروضة حسب الترتيب التالي :

1) النظرية السميوطيقية. 2) النظرية الكارثية. 3) نظرية الشكل الهندسي. 4) نظرية الحرمان. 5) نظرية الذكاء الاصطناعي. 6) نظرية التواصل والعمل.

واذا كانت جميع هذه النظريات تنطلق من الثابت فإنها أيضا تلاحق المتغير بسبب اعتمادها على مفهوم الدينامية[2].

---

(1) «دينامية النص» [تنظير وانجاز] المركز الثقافي العربي. ط : 1. الدار البيضاء 1987 ص.7.

(2) «دينامية النص» ص.35.

وتبدو أغلب هذه النظريات من خلال التقديم مهتمة بالبنية الداخلية للنص اللغوي، ومنه النص الأدبي[3]، الا أن نظرية الشكل الهندسي بتوسعها في تحديد المؤهلات اللغوية اعتمادا على ما هو صوتي، وتركيبي، ودلالي، وقصدي وسياقي، ونموذجي، واجتماعي، وبيولوجي، تسمح بإمكانية وضع النص الأدبي في سياقه النفسي والاجتماعي. بالاضافة إلى تحليله على ضوء الفهم اللساني[4].

وتقتصر نظرية الذكاء الاصطناعي على هدف تحديد طبيعة السلوك الفردي عن طريق التقريب بين نظام عمل الدماغ ونظام البرمجة الالية.

والجدير بالذكر أن النظريات الأخرى وان اشتملت على المقصيدية الا انها مقصديةٌ تتعلق بالنص لأنها تُكْتَشَفُ ضمنه، ولا يُلتَفَتُ إلى ما وراء النص. بينما تجاوزت نظرية الشكل الهندسي، ونظرية الذكاء الاصطناعي هذا الاطار إلى الشروط المحيطة وإلى الفرد.

وإذا كان د.محمد مفتاح قَدْ وَضَّحَ أن هَدَف بعض هذه النظريات هو ضَبْطُ سلوك، وتفكير الانسان قصد تشريطه، فإنه مع ذلك يرى ضمنيا أن هذا الطموح الليبرالي ناتج عن ثورة صناعية علمية وتقنية، ينبغي الاستفادة منها. وهو لا يعتقد أن هذه الأدوات العلمية سَتُسيىءُ إلى جسد النص الأدبي الجميل، لأنها ذات طبيعة كونية بسبب انتمائها إلى العلم. وسيكون الهدف من وراء ذلك هو خلق «علم للنصوص» دون اغفال خصوصيات الكتابة العربية.

ويمضي الكاتِبُ بعد المدخل النظري، في تطبيق كثير من المفاهيم التي تولدت في حقل النظريات السابقة من أجل اظهار فعاليتها في تحليل مختلف الأنواع الأدبية :

النص الشعري ـــ الكتابة الصوفية ـــ النص القصصي التخريفي. النص القرآني.

ان الطابع العلمي للكتابة النقدية في مُؤَلَّف «دينامية النص» يحقق مبدأ متميزاً طالما افتقرت إليه بعض مؤلفات النقد العربي، وهو مبدأ الاقتصاد في اللغة النقدية المستخدمة باعتماد نسق مصطلحي أوْسع. كما أنه يحقق مبدأ وضوح الأهداف من جهة، والرغبة الأكيد في توفير أكبر قدر من الانسجام بينها، وبين الجانب التطبيقي من جهة ثانية.

ولهذا كله فهو كتاب يثير تساؤلات كثيرة، ذلك أننا اذا كنا نوافق على قوله :

---

(3) لابد من التمييز هنا بين الخلفية الفلسفية لهذه النظريات، وهي تَحْتَمِلُ عقد الصلة بين النص والمبدع، والقارىء، وبين الحدود الفعلية التي تصل إليها هذه النظريات عند الممارسة ونعطي هنا المثال بالنظرية السميوطيقية على الأخص.

(4) «دينامية النص» ص.45.

«فليس هناك شك في أن النص ينمو كما ينمو الكائن الحي، وفي أنه يصدر عن كائن حي يريد أن يشبع حاجاته الأولية والثانوية، وفي أنه موجهٌ إلى مُخَاطَبٍ حقيقي أو مظنون، وفي أن ذلك النمو يحصل بالتفاعل اللغوي» [ص.45]

فإننا نعلم جيدا كيف أن الخلاف حول هذه الحقائق هو الذي كان وراء تباين المدارس النقدية وصراعها المحتدم عبر تاريخ النقد الأدبي منذ القديم إلى العصر الراهن، والبنائية إلى عهد قريب كانت تنفي **بتصلب شديد** كل علاقة للمبدع بالنص.

وإنه ليبدو الان أن المعرفة النقدية في وقتنا الحالي قد أخذت تستكمل أطرافها الضائعة بعد أن كانت مشاكلها تعيش في جُزُرٍ متباعدة، وأن عصر التركيز الأحادي على عنصر من عناصر النص أو ما يحيط به، قَدْ وَلَّى بعد أن تمكن كل مختص من ضبط مجال اهتمامه الضيق ولم يعد لديه شيء كثير يقال في الموضوع. ولذلك جاء دور النظر إلى النص الأدبي في دورته الانتاجية الكاملة. وكتاب «دينامية النص» يَطْمَحُ لاستكمال هذه الدورة مسلحاً بشتى معدات الاستكشاف الجديدة في هذا المجال، فهل أجاب عن جميع الأسئلة ؟ هذا ما يحتاج إلى وقفة طويلة عند التفاصيل.

**

مشاركة المجلة في المعرض الدولي الأول للكتاب بالدارالبيضاء

شاركت مجلة «**دراسات سميائية أدبية لسانية**» في المعرض الدولي الأول للكتاب الذي أقيم لأول مرة في المغرب بمدينة الدار البيضاء من يوم 30 أكتوبر إلى 8 نونبر 1987. وقد لقي رواق المجلة إقبالا كبيرا، وكان ذلك مُناسبة لاقامة حوار مباشر وبناء مع جمهور القراء، والمثقفين.

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين

ترجمة وتقديم : **محمد برادة**

صدرت عن درا الأمان بالرباط الطبعة الثانية لكتاب «الخطاب الروائي» لميخائيل باختين، بترجمة د.محمد برادة (1987). والكتاب يشكل القسم الأكبر من مؤلف باختين «جمالية ونظرية الرواية»، بالاضافة إلى مقالة حول رواية «بعث» لتولستوي نشرها باختين في نهاية العشرينات وترجمت إلى الفرنسية ونشرت ضمن كتاب تودورف عن باختين : «المبدأ الحواري».

والكتاب يشكل خطوة ايجابية في التعريف بآراء باختين الجريئة في مجال طبيعة الرواية، خصوصاً بعد أن تُرجم كتابه «شعرية دوستويفسكي» سابقا إلى العربية.

وأهم المحاور التي يتضمنها كتاب «الخطاب الروائي» بالاضافة ما ذكر.

- الأسلوبية المعاصرة والرواية
- الخطاب الشعري، والخطاب الروائي
- التعدد اللغوي في الرواية
- المتكلم في الرواية
- خطان أسلوبيان للرواية الأوربية.

وقد قدم د.محمد برادة لهذه الترجمة بمقدمة تناولت واقع نظرية الرواية قبل «باختين» (هيكل، لوكاتش) ثم عرض لنظرية الرواية «عند باختين» نفسه، وبعد ذلك لافاق تطور هذه النظرية ومدى راهنية باختين في الوقت الحالي. ومما قاله في هذا الصدد :

«ونحن لا نقصد بالراهنية : الصَّلاحِيَةُ المطلقة لنظرية باختين ولمقولاته ومصطلحاته وإنما تَوَفُّر أطروحاته ومنهجيته على عناصر حيوية صالحة لأن تُخْصِبَ البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية» [ص.17].

أيها القارىء الكريم :

ان مشاركتك في مجلة «**دراسات سميائية أدبية لسانية**» تُعْتَبَرُ دعما ماديا ومعنويا لهذا المشروع الثقافي الذي يقوم على تضحية مشتركة يساهم فيها الكاتب والمحرر والمشرف، والقارىء.

وباشتراكك تضمن التوصل بأعداد المجلة حال صدورها، وبانتظام.

قسيمة الاشتراك

الاسم : ....

أشترك في أربعة أعداد من مجلة «**دراسات سميائية أدبية لسانية**»
ابتداء من العدد : ....وذلك برسم الاشتراك
العادي ☐ أو الطالب ☐ أو الدعم ☐. لذا أرجو أن
تصلني أعداد المجلة إلى العنوان التالي :

....

....

علما أنني حوَّلتُ المبلغ التالي........درهما إلى حساب المجلة
أو أرسلت شيكا بقيمة..................درهما.
أو بعثت بحوالة بريدية قيمتها..............درهما.

ترسل هذه القسيمة إلى العنوان التالي :

مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية. ص.ب 2309 فاس.

(*) انظر قيمة الاشتراك في الصفحة الأولى من المجلة


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

المساهمون في هذا العدد :

- د.طه عبد الرحمن
- ذ.حسن جلاب
- ذ.محمد العمري
- ذ.محمد الدناي
- ذ.عبد القادر الشاوي
- ذ.محمد عبد الصمد الأجراوي
- ذ.حميد لحمداني
- ذ.أبو بكر العزاوي

DIRĀSĀT

SIMYĀ'IYA . ADABIYA . LISĀNIYA



